தமிழ் இசை

டாக்டர். ஏ. என். பெருமாள்

தமிழர் இசை

டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
டி. டி. டி. ஐ., தரமணி, சென்னை-600 113.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the book	TAMILAR ISAI
Author	Dr. A. N. Perumal M.A., B.T., Ph.D., Professor Drama & Folk Arts International Institute of Tamil Studies Madras-600 113.
Publisher	International Institute of Tamil Studies; Madras-600 113.
Publication Number	101
Language	Tamil
Date of Publication	October 1984
Edition	First
Paper used	14.2 kg. D. Demy White Printing
Size of the book	21×14 CMS
Printing type used	10 Points
Number of pages	896 + viii = 904
Number of Copies	2200
Price	Rs. 70/- (Seventy)
Printers	Meipporul Achakam Konnur High Road, Madras-23.
Binding	Card Board
Artist	A. Veluchamy
Subject	The Musical Tradition of the Tamils

டாக்டர் ச. வே. சுப்பிரமணியன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் தமிழுக்கும், தமிழருக்கும் தேவையான நூல்களை மிகவும் நன்கு நினைத்துப் பார்த்து வெளியிடுகிறது. இதுவரை பிற பல்கலைக் கழகங்களோ நிறுவனங்களோ செய்யாத வேலைகளைச் செய்து வருகிறது. புதிய புதிய முயற்சிகளில் பலவற்றைச் செய்து வருகிறது. தமிழர் இசை தொடர்பாக தமிழர் தோல் கருவிகள் என்ற நூலை முதற்கண் வெளியிட்டுள்ளது.

தமிழர் இசை பற்றி முதன் முதலாக முழு நிலையில் தொல்காப்பியம் தொடங்கி இன்றுவரை வந்துள்ள இசை வரலாற்றை நன்முறையில் கூர்ந்து நோக்கி கணித்தறிந்து எழுதப்பட்ட இந்த நூல் வெளிவருகிறது. டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் இந்த நூலை மிகவும் ஆழமாக சிந்தித்து நன்முறையில் நூல்கள் அனைத்தையும் கற்றுத் தேர்ந்து எழுதியுள்ளார். டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களின் தந்தை நல்ல இசை நுணுக்கம் தெரிந்தவர். அந்தப் புலமை அவர் சிறு வயதிலேயே பெற்ற காரணத்தால் இந்த நூல் சிறப்பாக அமைவதற்கு அது துணையாக அமைந்துள்ளது. அதோடு வாத்திய மரபு இசை பற்றிய ஏட்டுச் சுவடிகளைப் பதிப்பிப்பதற்கு எடுத்துக் கொண்ட காரணத்திற்காகவும் இந்த நூல் பல நிலைகளில் துணையாக அமைந்துள்ளது. தமிழில் இசை பற்றி இது போன்ற ஒரு நூல் இதுவரை வந்ததில்லை. இந்த நூல் பின்வருகின்ற ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கு வழிகாட்டியாக அமையும் என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை. நன்கு உழைத்து இந்த சிறந்த நூலை உருவாக்கித் தந்த டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களைப் பாராட்டிப் போற்றி மகிழ்கின்றேன். தமிழ் நாடகத் துறையில் தனக்கு என்று ஒரு தனி இடத்தை ஆய்வு நிலையில் பெற்றுள்ள டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் தற்போது இசைத்துறையில் பெறுவார் என்ற நம்பிக்கை இந்நூல் வழியாக எனக்கு உண்டாகிறது. இதுபோன்று இன்னும் பல நூல்களை அவர் தர வேண்டும் என்று வேண்டுகிறேன்,

இந்த நிறுவனத்திற்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் தருகின்ற தமிழகக் கல்வி அமைச்சர் அவர்களுக்கு எங்கள் நன்றி என்றும் உரித்து.

இந்த நூலினைச் சிறந்த முறையில் அச்சிட்டுத் தந்த மெய்ப் பொருள் அச்சகத்திற்கு மிக்க நன்றி உடையேன்.

அன்புள்ள,

ச. வே. சுப்பிரமணியன்

முன்னுரை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் அச்சாகாத சுவடிகளைப் பதிப்பிக்க வேண்டும் என்ற பேராவலில் பல நூல்களை நன்கு பதித்து வெளியிட்டு வருகிறது. 1983 ஆம் ஆண்டு 'வாத்திய மரபு' என்ற மிகப் பழமையான இசை நூல் குமரி மாவட்டத்திலுள்ள உசரவிளை என்ற சிற்றூரில் கிடைத்தது. அதனைப் பதிப்பிக்க வேண்டிய பொறுப்பு நிறுவன இயக்குநர் டாக்டர் ச. வே. சுப்பிர மணியன் அவர்களால் என்னிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. சுவடிக் காப்பாளர் திரு. மு. கோ. இராமனின் உதவியுடன் அதைப் படி யெடுத்துப் பழந்தமிழ் இசை நூல்களின் துணையுடன் விளக்கங் காண முயன்றேன். அப்பொழுது தமிழர் இசை மரபின் வளம் ஓரளவு புரியத் தொடங்கியது. வாத்திய மரபின் முன்னுரையில் சுமார் ஐம்பது பக்க அளவில் தமிழர் இசை பற்றி எழுத வேண்டும் என்ற ஆவலில் இலக்கியங்களிலுள்ள இசைச் செய்திகளைத் திரட் டும் முயற்சியை 1984 மே திங்கள் முதல் மேற்கொண்டேன். அதன் பயனாகத் 'தமிழர் இசை' என்ற இந்த நூல் உருவாகி வாத்திய மரபுக்கு முன்னர் வெளியிடப்படுகிறது.

தமிழிசை மிகப் பழமையானது. தூய்மையுடன் தமிழர்களால் பல நூற்றாண்டுகள் புனிதமாகப் பாதுகாத்து வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. தமிழரின் பக்தி உணர்வால் கவரப்பட்ட பலர் தமிழிசையின் தொன் மையினையும் இனிமைத் தன்மையினையும் நன்குணர்ந்து அதில் ஈடுபட்டு பலவிதமான மாற்றமும் புதுமையான தோற்றமும் கொடுத் துள்ளனர். வேற்றுத் தொடர்பு கலப்புக்கு வழிவகுத்து தமிழிசை தென்னாட்டு இசையாகியுள்ளது. இன்று தமிழ் மக்களிடம் பழக்கத் திலும் வழக்கத்திலுமுள்ள அனைத்து இசை அமைப்பு முறைகளை யும் ஒருங்கிணைத்து 'தமிழர் இசை' என்ற பெயரில் இந்த நூல் வெளி வருகிறது. தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து இன்று வரை உள்ள இசை வளர்ச்சிப் படி நிலைகள் ஓரளவு தரப்பெற்றுள்ளன.

தமிழர் இசையின் வளர்ச்சி நிலையின் ஒவ்வொரு கட்டமும் நன்றாக நுணுகிப் பார்க்கவேண்டிய இடமாக உள்ளது. இசைப் புலமையும் ஆய்வுத் திறனும் இணைந்த அறிஞர் முன் வந்தால் வியப்பான பல உண்மைகளை உலகுக்கு அறிவிக்கும் வாய்ப்பு

உறுதியாகக் கிடைக்கும். இந்த நூலிலுள்ள பல செய்திகள் மேலும் நன்கு சிந்திக்க வேண்டியவைகள். தமிழர் இசைக் களஞ்சியம் ஒன்றை உருவாக்க வேண்டியது மிகமிகத் தேவை என்ற உணர்வும் தோன்றுகிறது.

இந்த நூலை இந்த அளவுக்கு விரிவாக எழுதுவதற்கு வேண்டிய அரிய ஊக்கத்தையும் பெரிய ஆக்கத்தையும் தந்து நாளுக்கொரு முறை நன்கு தட்டிக் கொடுத்த என் அருமைப் பேராசிரியர் டாக்டர் ச.வே. சுப்பிரமணியன் அவர்களைப் பற்றுடன் நினைத்துப் பணிகிறேன். திருவீழிமிழலை நாதசுவர சகோதரர்களில் இளையவரான திரு. நடராஜ சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களும் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றச் செயலாளர் நடிகமணி திரு. டி. வி. நாராயணசாமி அவர்களும் தேவையான பல இசைச் செய்திகளை ஆர்வப் பெருக்குடன் அறிவித்து உணர்வைத் தூண்டி பலவகையில் உதவினார்கள். ஆய்வுப் பணி நெருக்கத்தில் மூழ்கியிருந்த நிலையிலும் என் விருப்பத்தை மதித்து இசைக் கருவிகளின் படங்களை மிக நன்றாக வரைந்து தந்த அருமை நண்பர் இரா. மாதவனின் திறமையையும் பற்றுணர்வையும் அன்புடன் நினைத்துப் போற்றுகிறேன்.

இத்தகைய விரிவான நூல்களை அச்சிட்டு முடிப்பது மிக மிகக் கடினம். கையெழுத்துப் படியையும் அச்சுப் படியையும் அயராது படித்து அச்சகத்திலே மிகுதியான நேரத்தை கழித்து இந்த நூலை இந்த அளவுக்கு நல்ல முறையில் வெளிவர அலுப்பின்றி உழைத்த அருமைச் செல்வர் திரு. இரா. சின்னப்பனுக்கும் அவருடன் இணைந்து உதவிய அன்புச் செல்வன் திரு. மு. இ. அகமது மரைக்காயருக்கும் என் அன்பும் வாழ்த்தும் என்றும் உண்டு.

சிறப்புப் பெயரகராதியை உருவாக்கும் பணி மிகவும் சிக்கலானது. பொறுமையும் திறமையும் இன்றி அதனைச் சிறப்பாகச் செய்ய இயலாது. பல ஆயிரம் சொற்களை அகர வரிசைப் படுத்தும் பொறுப்புமிக்க பணியில் நிறுவன மாணவ அன்பர் பலர் எனக்கு உதவினர். அவர்களுடைய அன்பையும் ஆர்வத்தையும் மறக்கவே முடியாது. உழைப்பின் சிறப்பால் உயர்ந்து சிறப்பீர் என்று வாழ்த்தவே முடியும். இந்நூலை உருவாக்கும் நிலையில் எனக்குப் பல நிலையில் சிறிதும் பெரிதுமாக உதவிய அனைத்து அன்பர்களையும் நன்றியுணர்வுடன் நினைக்கிறேன்.

சுமார் ஒன்றரைத் திங்களுக்குள் இந்த நூலைச் சிறப்பாக அச்சு உருவாக்கித்தந்த மெய்ப்பொருள் அச்சக நிருவாகி அன்பர் திரு. தெ. தேவவரத்தை அன்புடன் பாராட்டுவது பெருமையாகும். அச்சகத்

தேவைகளைக் குறைவின்றி நிருவாகத் திறனுடன் உடனுக்குடன் கடமையுணர்வில் நிறைவேற்றிய நிறுவன அலுவலகக் கண்காணிப்பாளர் திரு. வீரபாகு சுப்பிரமணியனை அன்புடன் நினைக்காமல் இருக்க முடியாது.

என்னைப் பொறுத்தவரை இசைக்கலை அரிய ஒன்றாகும். ஆயினும் என் இல்லத்திலேயே கர்னாடக இசை எப்பொழுதும் ஒலித்துக்கொண்டிருந்ததின் காரணமாக இளமையிலிருந்தே இசையார்வம் உள்ளத்தில் பெருகியது. என் இசையறிவுக்கு முதல் வித்தாக அமைந்த அருமைத் தந்தையார் திரு. நா. அரிகிருஷ்ண நாடாருக்கும் துணைவிதையாக விளங்கிய அன்புத் தமையனார் திரு ஏ.பி. பெருமாள் அவர்களுக்கும் இந்த நூலைப் படையலாக்கித் தமிழர் அனைவருக்கும் உரிமையாக்கி மகிழ்கிறேன். அன்புடன் ஏற்றருள்வீர்!

அன்பன்,

ஏ. என். பெருமாள்

பொருளடக்கம்

அணிந்துரை	டாக்டர் ச. வே. சுப்பிரமணியன்	iii
முகவுரை	டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள்	iv
1	இசைக்கலை	1
2	தொல்காப்பியம் உணர்த்தும் தமிழ் இசையின் தன்மை	22
3	சங்கப்பாடல்கள் உணர்த்தும் தமிழர் இசை	43
4	பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் காட்டும் தமிழர் இசை	167
5	சிலப்பதிகாரத்தில் இசைத் தமிழ்	186
6	அடியார்க்கு நல்லார் உரை விளக்கும் தமிழர் இசையின் உயர்வு	219
7	காப்பிய காலத் தமிழர் இசை	260
8	கல்வெட்டு, சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவற்றில் தமிழர் இசை	339
9	பக்தி இலக்கியங்களில் இசை	358
10	தமிழ்நாட்டுச் சமயங்கள் வளர்த்த இசை	526
11	சிற்றிலக்கியங்களில் இசை	581
12	நாட்டுப்புறப் பாடலில் இசை	660
13	தற்காலத் தமிழர் இசை	704
மேற்கோள் இலக்கிய நூல்கள்		827
துணை நூற்பட்டியல்		833
சிறப்புப் பெயர் அகராதி		848

உ

ஸ்ரீ சந்திரமௌளீஸ்வராய நம:
ஸ்ரீ காஞ்சி காமகோடி பீடாதிபதி ஜகத்குரு
ஸ்ரீ சங்கராச்சாரிய ஸ்வாமிகள் ஸ்ரீமடம் ஸமஸ்தானம்.

ஸ்ரீ ஜயேந்திர சரஸ்வதி ஸ்வாமிகள் அருளிய

ஸ்ரீ முகம்

முத்திரை

தமிழுக்கும், தமிழ்மொழி வளர்ச்சிக்கும் பல நல்ல நூல்களை வெளியிட்டுத் தொண்டு புரிந்து வருகிற உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் இதுவரையில் நூறு நூல்களை வெளியிட்டிருப்பதையும், இப்போது நூற்று ஓராவது நூலாகத் 'தமிழர் இசை' என்னும் நூலை வெளியிடுவதையும் அறிந்து ஸந்தோஷிக்கிறோம். இந்நூலில் தொல்காப்பியர் காலந்தொட்டு இன்றுவரை தமிழ்நாட்டில் வழங்கி வரும் இசையைப் பற்றிய செய்திகளெல்லாம் முறையாக தொகுக்கப்பட்டுள்ளது.

இசை விஷயங்களை மிக முயன்று நுட்பமாக ஆராய்ந்து ஆயிரம் பக்க அளவில் நூலாக எழுதியுள்ள ஸ்ரீ ஏ. என். பெருமாளைப் பாராட்டி வாழ்த்துகிறோம்.

சமய, இலக்கியப் பேரறிவு படைத்த ஸ்ரீ ச. வே. சுப்பிரமணியனை இயக்குநராகக் கொண்ட இந்த உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் மேன்மேலும் பல அரிய நூல்களை வெளியிட்டு உலகிற்கு தொண்டு புரியும்படி ஆசீர்வதிக்கிறோம்.

நாராயணஸ்ம்ருதி :

செ. அரங்கநாயகம்
கல்வித்துறை அமைச்சர்.

புனித ஜார்ஜ் கோட்டை
சென்னை-600 009.

வாழ்த்துரை

தமிழர் இயற்றமிழையும், நாடகத் தமிழையும் எவ்வெவ்வாறு போற்றி வந்தனரோ, அவ்வவ்வாறு இசைத் தமிழையும் போற்றி வந்தனர் என்பதை யாவரும் அறிவர். ஆயினும் ஏனையவற்றிற்கு உள்ளதுபோல இசைத் தமிழுக்கு நல்லதொரு முறையான வரலாறு கொண்ட தமிழ்நூல் எதுவும் வரவில்லை என்றே கூறவேண்டும். அக்குறையை உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் நீக்கிவிட்டதை இந்நூலினைப் படிக்கும் பொழுது நன்கு உணர்ந்தேன். தமிழகத்தில் வழக்கில் உள்ள இசை எங்கிருந்தோ இறக்குமதி செய்யப்பட்டதெனக் கூறிவரும் அறியாமை நிறைந்த எண்ணங்களையும், கருத்துக்களையும் 'தமிழர் இசை' என்ற இந்த நூல் போக்கி, தமிழகத்தில் என்றும் தமிழிசையே, தமிழர் இசையாக இருக்கின்றது என்ற உறுதியான எண்ணத்திற்கு டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களின் இசை பற்றிய இந்நூல் வழி வகுத்துவிட்டது எனலாம்.

இந்த நூலின் வாயிலாகத் தமிழர் இசை பற்றிய முழுமையான வரலாற்றை நன்கு அறிந்துகொள்ள முடியும். பல இடங்களில் ஆசிரியர் பாடல்களுக்கேற்ற இராகம், தாளம் முதலியவற்றை அமைத்து, அவற்றைப் பாடும் விதங்களையும், அதன் சிறப்புக்களையும் கூறியுள்ளார். இப்பகுதிகள் இந்நூலாசிரியரின் இசை ஞானத்தை நாம் நன்கு அறிந்து கொள்ளும் நிலையில் அமைந்துள்ளது. இவ்வாசிரியர் இசைப் பரம்பரையில் தோன்றியவராதலால் இசை பற்றிய செய்திகளை மிக நுணுக்கமாகப் புரியாதவர்களும் புரிந்துகொள்ளுமாறு எழுதியுள்ளார்.

சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்ற இசை நுணுக்கங்களைப் பற்றிப் பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. ஆசிரியர் இப்பகுதியில் அந்நூல்கள் கூறாத பல புதிய செய்திகளைக் கூறிச் சிலம்பின் இசைக்கு ஏற்றம் தந்துள்ளார். இதனினும் மேலாக அடியார்க்கு நல்லார் உரை விளக்கும் இசைக் கருத்துக்களைத் தனித்து ஆய்ந்து வெளியிட்டுள்ளார். இந்நூலுக்கு இப்பகுதியே மகுடம் வைத்தது போல உள்ளது.

கல்வெட்டுகளில் இடம்பெறும் இசைகளோடு, சிற்பம், ஓவியம் முதலானவற்றிலும் இசைக் கருத்துக்கள் எவ்வாறு இடம் பெற்றுள்ளன என்பதைச் சுவைபடக் கூறியுள்ளார். கர்நாடக இசை தோன்றுவதற்கு பக்தி இலக்கியங்களில் இடம்பெற்ற இசைகளே வழிவகுத்தன என்பது ஆசிரியரின் அசையா நம்பிக்கை எனத் தெரியவருகிறது. பக்தி இலக்கியங்களின் இசையை அந்த அளவிற்கு ஆழ்ந்து ஆய்ந்துள்ளதை இப்பகுதியில் காணமுடிகிறது.

இசை உலகில் இன்னும் உரிய இடம் பெறாத நாட்டுப்புறப் பாடலை இந்நூலாசிரியர் நுண்ணிதின் ஆய்ந்து இசையோடு உறவு கொள்ள வைத்தது மிகவும் பாராட்டுதற்குரியது.

'தற்காலத் தமிழர் இசை' என்ற பகுதியில், சாரங்கதேவர் எழுதிய சங்கீத ரத்னாகரம் வாயிலாகத் தமிழிசை வட நாடுகளுக்கு அறிமுகமானதென்று கூறுகிறார். இச்செய்தி தமிழர்களுக்கு இனிப்பான செய்தி. இதனைப் பற்றி மேலும் ஆய்ந்தால் நமக்கு நன்மைதரும் பல செய்திகள் கிடைக்கும் என நம்பலாம். இசை பற்றிய கருத்துக்களை விளக்கும் வகையில் பல வரைபடங்கள் பாராட்டும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

தமிழகத்திற்குத் தமிழ் நாடகம் பற்றி நல்லதொரு ஆய்வு நூலை அளித்த டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்கள் இசைத்துறையிலும் சீரியதோர் ஆய்வு நூலைத் தந்திருப்பது பாராட்டுதற்குரியது. இதுபோன்ற நல்ல நூல்களை எழுதித் தமிழன்னைக்குச் சூட்டிப் பெருமை சேர்க்கும் நூலாசிரியர் டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களைப் பாராட்டுகிறேன். அவர் தமிழ்ப்பணி சிறக்க வாழ்த்துகிறேன்.

செ. அரங்கநாயகம்

டாக்டர் ஒளவை நடராசன்
அரசு செயலாளர்
தமிழ் வளர்ச்சி — பண்பாட்டுத் துறை
தலைமைச் செயலகம்
சென்னை - 600 009.

பாராட்டுரை

தமிழிசையென்றும் இசைத் தமிழ் என்றும் சொற்புணர்க்கும் நிலையிலேயே இருவேறு பொருளாழம் மிளிர்வதை நாம் எண்ணி மகிழலாம். தமிழில் அமைந்த இசைப்பாடல்களைத் தமிழிசை யென்றும், இசை வகைப்பாட்டை இலக்கண நெறிப்படுத்தும் முறையினை இசைத்தமிழ் எனவும் ஆராயும் போக்கு வளர்ந் தோங்கி வருகிறது. இசையாராய்ச்சி என்பது அறிவுழைப்பின் நெடும்பயனாக அமைவதாகும். இது கருதியே 'ஏழிசைச்சூழல் புக்கோ' எனத் தலைவனின் தடவரைத்தோளுக்கு மெலிவு கண்ட தோழன் வினவியதாகத் திருக்கோவையார் சுட்டிக்காட்டும்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் பெரும் பேராசிரிய ராகத் திகழும் டாக்டர் பெருமாள் கலைநாடகப் புலமை சான்றவர் என்பதை யான் நன்கறிவேன். கலைமாமணி எனத் தமிழக அரசு அவரைப் பாராட்டிப் போற்றுகிறது. நாடக நன்னூற் புலமைநலம் வாய்ந்த டாக்டர் பெருமாள் இசைப் புலமையும் வாய்ந்தவர் என்பதும் அவர்தம் இல்லத்தில் கருநாடக இசை எப்போதும் ஒலித்ததென்றும் அதனால் அவர் உள்ளத்தில் இசையுணர்வு இளம்போதிருந்தே ஊறித் ததும்பியதென்றும் குறித்துள்ளார். இந் நிலையில் இளமை தொட்டே தான் பெற்ற நுகர் திறனும் நூற் புலமையும் இப்பெரும் பனுவலைப் படைக்க இவரைத் தூண்டி யுள்ளன.

இயற்றமிழ் வடமொழிப் பட்டதென்றும், இசைத்தமிழ் கருநாடகத்தில் கிளைத்ததென்றும்; நாடகத்தமிழ் பரத சாத்திரத்தில் விளங்கியதென்றும்; வாய் வெருவுவாருண்டு. அவர்க்கு விடையாக இந்நன்னூல் தமிழர் இசைக்கும் மரபுக்கும் தனித்தன்மை நிறுவும் தகவுடையதாகத் திகழ்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் 11,991 பண்வகை இருந்ததென்றும், தோற்கருவிகள் 30-க்கு மேல் இருந்தன என்றும் வரைந்துள்ள குறிப்புரைகள் நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றன.

இசைக்கு உருகி நெகிழும் இயல்பு உலகவர்க்கியல்பெனினும், உணவு, உடை, உறையுள் போல இசையையும் கூட்டி நான்காம் தேவையாக மாந்தர்க்கு இசை அமைவதாக மேனாட்டார் கூறுவர். தென்னவர்க்கே உரிய இசை என்பதால் தென்னா, தெனா, என்ற குறிப்பொலிகள் பிறந்தன என்றும், "தென்னா என்னா முன்னம் தீசேர் மெழுகொப்பாய்" எனத் திருவாசகம் இசைக்குறிப்பைச் சுட்டுவதும் நாம் நினைக்கத் தக்கன.

சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் மாதவி மாட்டுப் பிறந்த ஊடல் நிகழ்ச்சிக்குப் பாடற் பொருளை காரணமாயமைப்பதைக் காட்டிலும் இசை வகை மரபால் எழுந்த மனக்கோட்டமே முதற் காரணம் என அறிஞர் கூற நான் கேட்டிருக்கிறேன். இசையார்வம் பெருகி ஊற்றெடுத்த கலை வாழ்வு அந்நாளில் நிலவியதை மீட்டும் கொணரும் கடப்பாடு புலவர் உலகத்தின் பெருங் கடமையாகும். அவ்வகையில் பேராசிரியர் படைத்துள்ள இப் பெரும் பனுவலைத் தமிழகம் இரு கை நீட்டி ஏற்றுச் சிறப்பிக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

கலைப்புலமை சான்ற பேராசிரியரின் நுண்மாண் நுழைபுலப் பன்மாண் திறம் இந்நூலின் பக்கந்தோறும் பளிச்சிடுகின்றது. செய்வன திருந்தச் செய்யும் செம்மை சான்ற இப்பேராசிரியருக்கு இயல்பாய் வாய்த்த பெயர் காரணப் பெயரே. நாளும் நல்ல திருநாள், பேரும் சிறந்த பெருமாள் என்னும் தனிப்பாடல் வரியோடு நூலும் சிறந்த திருநூல் என்று யான் மகிழ்ந்து பாராட்டுகிறேன். இசையாராய்ச்சி நூல்களுள் இந்நூல் சிறந்த களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது. ஆய்வும், தோய்வும் ஆசிரியரின் புலமை மாண்பும் இந்நூலை அணி செய்கின்றன. தொல்காப்பியம் தொடங்கி இந்நாளில் நம்மிடையே வாழும் கவிஞர்களின் பாடல்கள் ஈறாக முடிந்தவரை முழுவதும் இடம்பெறும் வகையில் இதனைத் தொகுத்த திறனும் நயப்புக்குரியது.

பயனுடைய இப் பனுவலைப் படைத்த டாக்டர் பெருமாள் இசைவரிசையில் தொடர்ந்து நூல் பல வரைந்து தமிழக மரபுக்குப் புகழ் சேர்க்க விழைகிறேன். இசைநாடகம் எனக் குறித்த கவின் கலைகளுக்கு விளக்கம் தரும் வகையில் பேராசிரியர் தமது இலக்கிய வரம்பை வரையறுத்துக் கொண்டு ஆழங்காற்பட்டு அருந்தொண்டாற்றுவதைப் பாராட்டும் வாய்ப்பாகவும் இந்நூற்புனைவு எனக்கு அமைந்ததை எண்ணி இன்புறுகிறேன்.

வாழ்க பேராசிரியர் பெருமாள் ! வளர்க தமிழர் இசை !!

ஔவை நடராசன்.

1. இசைக் கலை

கலையின் தன்மை

மனித மனம் அழகுணர்ச்சி உடையது. இனியதை விரும்புவது. உலக அனுபவங்களைக் கொண்டு மனிதன் விரும்புவதை நன்கு உணர்ந்து தன்னுடைய அறிவின் திறத்தால் அழகானவற்றைச் சிறப்பாகப் படைத்துப் பிறர் வியக்கும் வண்ணம் செய்வது கலையின் அடிப்படையாகும். அது அரியதாகவும் இன்பமளிப்பதற்கு உரியதாகவும் அமைவதாயின் சிறந்த கலையாக அனைவராலும் மதிக்கப்படும். கலை மனித சாதனைகளில் உயர்வானதாகக் கருதப்படுவது. மனித நாகரிகத்தின் சிறப்பைக் கலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். பண்பாட்டுத் தன்மை கலைகளால் உணரப் படும்.

கலை மக்களைக் கவர்ந்து அவர்களுடைய அழகுணர்ச்சிக்கு அருமையான விருந்து படைக்கும். கலைச் சிறப்பில்லாத கால கட்டம் மனித வாழ்வின் மங்கிய வரலாறாகவே கருதப்படும். சிந்தனையின் முகிழ்ப்பில் தோன்றிப் படைப்புத் திறனால் உருப் பெற்று இன்ப உணர்வுக்குக் காரணமாகி அழகுத்தன்மையுடன் விளங்கும் கலை அனைவராலும் சிறப்பிக்கப்படுகிறது. கலையின் மேன்மை மனித மனத்தைக் கவர்ந்து சுவையூட்டுவதில்தான் இருக்கிறது. கலைகள் வளர்வது மனிதனின் முன்னேற்றத்தைக் காட்டுவதாகும்.

மக்கள் முன்னேற்றத்தையும் மாற்றத்தையும் விரும்பும் இயல் புடையவர்கள். அந்த இயல்புக்குத் தக்கவாறு அவர்கள் உருவாக்கும் கலைகள் முன்னேற்றங்களுடன் மாற்றமடைவதை விரும்புகிறார்கள். கலையின் பழமை பெருமையுடன் காக்கப்படும். ஆயினும் அதில் புதுமைகள் புகுத்தப்படுவது விரும்பி வரவேற்கப் படும். கலையின் புதுமையில் இயல்புத் தன்மைகள் அமையாவிட்டால் அது சுவையில் குன்றிச் சீர்மையற்றதாகக் கருதப்படும்.

கலையைப் பற்றி விளக்கம் தரும் டி. வி. நாராயணசாமி, கலை என்பது மக்களது வாழ்வியலை, பண்பாட்டை, நாகரிகத்தை எடுத்துக் காட்டும் கண்ணாடி என்று எடுத்துக் காட்டுகிறார்.

மக்கள் வாழ, வளரச் சமுதாய நீதிகளையும் அறத் தத்துவங்களை யும் தெளிவாகப் படம் பிடித்துக் காட்டிட, கலையைப்போல் வேறு சாதனம் இல்லை என்றும் கூறுகிறார்.[1] கலைகள் மக்களின் வாழ் வைக் கொண்டு அமைக்கப்படுபவை. வாழ்வியல் கூறுகளை எடுத்துக் காட்டும் தன்மை உடையவை. அதில் தவறுகள் சுட்டப் படும். திருத்தங்கள் காட்டப்படும். சமூக உண்மைகள் உரைக்கப் படும். நீதி, நியாயம், அறம், மறம் அனைத்தும் கலைத்தன்மை யுடன் கவினழகு விளங்க நன்மை நாட்டமாக உள்ளத்தைக் கவர்ந்து உணர்ச்சியை ஊட்டும் தரமாகக் காட்டப்படும்.

இத்தகைய உணர்வுக் கலப்பான கலைகளே வாழும் இயல்பு கொண்டவை. நிலையான கருத்துக்களை முறையாகக் காட்டும் தன்மையுடையவைதான் என்றும் நிலைத்து வாழும் நல்ல கலைகள். சமுதாய உணர்வற்ற கலைகள் பயனற்ற பொழுதுபோக்குகள் ஆகும்.

சமயங்கள் சமுதாயத்தின் ஒரு பகுதியாக அமைகின்றன. அவற்றை வளர்க்க அரிய கலைகள் உரிய முறையில் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. உலக நாடுகளிலெல்லாம், உன்னதமான கலை களைச் சமயங்களே சிறப்பாக ஊட்டி வளர்த்துள்ளன. அருள் நிலையில் அரியவற்றைச் சாதிப்பதுபோல் பொருளுடைய கலை களை அருளுடைய சமயங்கள் நலமாகப் பேணித் தங்கள் நினைப் புக்குத் தக்கவாறு அமைத்து ஊக்கமுடன் வளர்த்து வந்துள்ளன. சமயம் நலங்காணச் சார்புடைய கலைகள் நன்கு உதவியுள்ளன. தமிழ்நாட்டுக் கலைகளைப் பெரும்பாலும் சமயங்களே தாயாகித் தாலாட்டி வளர்த்துள்ள நிலையைக் காணலாம். கலைகள் மனித உணர்வில் மாற்றங்களையும் ஏற்றங்களையும் கொடுக்கும் ஆற்ற லுடையவை.

விரும்பத்தக்கதாக உள்ளது எதுவோ அதுவே கலை. நலமான தாக உள்ளது எதுவோ அதுவே கலை. உள்ளத்தை ஈர்ப்பதாக உள்ளது எதுவோ அதுவே கலை. காண்பார் உள்ளத்தை ஈர்க்கும் ஆற்றலே கலை ஆற்றல். ஒன்றினைக் காண்பார் உள்ளத்தை - ஒன்றினோடு ஈடுபாடு கொள்வார் உள்ளத்தை ஈர்க்கும் தன்மை எதுவோ அதுவே கலைத்தன்மை. கலை என்பதற்குப் பொதுப்பட

---

1. டி. வி. நாராயணசாமி, 'கலையும் மொழியும்,' வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, (1980) பக். 32.

அழகு எனப் பொருள் கூறுவர். அவ்வழகு உருவ வகையில், உருவியக்க வகையில், ஒலி வகையில், ஒலி முறைப்பட்ட தொழில் வகையில், தொழில் முறையில் அமைவதாகும் என்று செந்துறை முத்து உணர்வான சிந்தனைக்குரிய சிறந்த விளக்கத்தைக் கலைக்கு உரியதாகத் தருகிறார்.[2]

கலை என்பது வாழ்க்கையுடன் ஒட்டி உறவாடும் தன்மை யுடையது; மனித மனத்துடன் ஒன்றிப் பற்றும் ஆற்றலுடையது; அதில் வாழ்க்கை விளங்கும்; மன எண்ணங்கள் துலங்கும்; உணர் வுகள் புலப்படும்; மனித இயல்புகள் தோன்றும்; மரபு வழி திறக்கும்; மாற்றங்கள் தெரியும்; மாண்புகள் இலங்கும்; இன்பம் கனியும்; பண்பாட்டு மேன்மையும் பழக்கவழக்கச் சீர்மையும் அறிவு விளக்கத் தன்மையும் அகத்தெழும் உணர்வின் பான்மையும் கலைகள் வாயிலாகக் கவினுற விளங்கும்.

அழகுணர்ச்சியுடைய மனிதனால் கலைகளை உருவாக்கவும் உருவாக்கப்பபெற்ற கவின் கலைகளைச் சுவைக்கவும் முடியும். கலைகள் இன்றி இன்பமான பயனை இயல்பான முறையில் மனித வாழ்க்கை அனுபவிக்காது என்று கூறலாம். எத்தனை எத்தனை வகையான கலைகளை எந்த எந்த முறையில் மனிதன் உருவாக்கி உள்ளான் என்று சிந்திப்பதே ஒரு சுவையான அனுபவமாகும்.

கலையின் சிறப்பு

கலைகள் மிகவும் ஆற்றலுடையவை. அவற்றின் சிறப்பு அளவிட்டுக் காண்பதற்கு அரியது. அவை உலகவியல்பையும் மனிதவுள்ளத்தின் இயல்பையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுகின்றன. ஒவ்வொரு மனித உள்ளமும் தனியொரு உலகமாக விளங்குகிறது. கலைஞனின் உள்ளத்தில் இலங்கும் உலகத்தைக் கலைகள் புலப் படுத்திக் காட்டுகின்றன. கவி ரவீந்திரநாத் தாகூர் கூறுவதுபோல் கலையின் வாயிலாக மனிதன் வெளிப்படுத்திக் கொள்வது தன் செய்திகளையோ நோக்கங்களையோ அல்ல; மனிதன் கலைகளின் வழியாகத் தன்னைத் தானே வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறான்.[3] கலைஞனின் மனவெண்ணங்கள் உருவாக்கிய உலகம் கலைகளின் வாயிலாக வெளியிடப்படுகிறது.

---

2. செந்துறைமுத்து, 'ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு,' நல்வாழ்வுப் பதிப்பகம், சென்னை-1, (1978) பக். 4-5 முன்னுரை.

3. செ. வைத்தியலிங்கன், 'தமிழகக் கவின் கலை மாட்சி,' செல்வ முத்தகம், பரங்கிப்பேட்டை, (1980) முன்னுரை.

கலைகளின் புலப்பாடாக மனிதனின் நாகரிகம், பண்பாடு, வாழ்க்கை முறை, சமூக அமைப்பு, சமுதாய உணர்வு, சமயக் கோட்பாடு, பழக்கவழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், சீர்திருத்தங்கள், சிந்தனைகள் அனைத்தும் வெளிப்படுகின்றன. சிறப்புடைய கலைகளை உன்னதமான அமைப்பில் உருவாக்காத எந்த நாடும் உயர்ந்து வளர்வது இல்லை. அத்தகைய நாடுகளுக்கு வரலாற்றில் உயர்வான இடம் தரப்படுவது இல்லை. வெள்ளப் பெருக்கினைப் போன்று கலைப் பெருக்கம் இருக்கும் நாடே முன்னேற்றம் அடைந்த நாடு. கவின் கலைகள் இல்லையானால் அந்த நாட்டில் உயிர்ப்பும் உணர்ச்சியும் இல்லை என்றுதான் பொருள். கலை மனித வாழ்வின் சிறப்பான வளர்ச்சிக்கு உயிரோட்டமாக உள்ளது.

கலையை அனுபவிப்பதில்தான் அதன் சிறப்பு அடங்கியிருக்கிறது. கலைப் பயனைத் துய்க்கத் தெரியாதவர்களிடம் கலைகள் பயனற்றுப் பாழாகிவிடும். கலைஞன் அழகை அனுபவிக்கிறான். அந்த அனுபவத்தைப் பிறரிடம் பங்கிட்டு மகிழ்வதில்தான் கலையின் சிறப்பு அடங்கியிருக்கிறது அனுபவிக்காத கலை பயனற்ற தேக்கமாகவே அமையும். மக்கள் கலையை நன்கு அனுபவித்து மகிழ்வதில்தான் அதன் ஆக்கமும் வெற்றியும் அடங்கி இருக்கிறது.

கலைகள் ஒரே மாதிரியாக அமைந்து விடுவதைச் சிறப்பாகக் கருத முடியாது. அது நாளும் நாளும் வளர வேண்டும். சீர்பட வேண்டும். கட்டிடம் கட்டுவது ஒரு கலைதான். ஆனால் ஒரே அமைப்பில் மாற்றம் ஏதுமின்றி அமைவதைக் கலையாகக் கருத முடியாது. தூக்கணங்குருவி மிக அழகான அமைப்பில் கூடு கட்டினாலும் அதைக் கலையாகக் கருத முடியாது. அது ஓர் இயல்பாகவே கருதப்படும். மனிதன் கட்டிடம் அமைப்பதில் மாற்றம் காட்டுகிறான். தோற்றப் பொலிவைக் காட்டுகிறான். வாழ்க்கை அமைப்புகளும் வசதிகளும் மாறுவதற்குத் தக்கவாறு கட்டட அமைப்பு முறைகளை மாற்றியும் வேண்டிய வசதிகளை அமைத்தும் கட்டுகிறான். அந்த அமைப்பில் தன் திறமையால் கலைத் தன்மைகளைக் காட்டுகிறான். அது கலையாகி விடுகிறது.

கலையின் சிறப்பு அதைச் சுவைத்து மகிழ்வதிலும் பிறருடன் அனுபவிப்பதிலும் முக்கியமாக அடங்கி இருக்கிறது. மாற்றமும் தோற்றமும் கலைக்கு உயிரையும் உணர்வையும் கொடுக்கிறது. கலைகளே மனிதனின் உயர்தனிச் சிறப்புக்கு உரைகல்லாக அமைகின்றன. கலையின் சிறப்பு கணக்கில் அடங்காது.

கலையின் வகைகள்

கலைகள் பலவகைப்படும். அவை கண்ணுக்கு மட்டும் சுவை யளிப்பவை, காதுக்குச் சுவையாக அமைபவை, கண்ணுக்கும் காதுக்கும் இணைந்து சுவை பயப்பவை என்று பலவாறாக அமை கின்றன. ஆனால் எல்லாக் கலைகளும் உள்ளத்தில் எழும் உணர் வினைத் தட்டி எழுப்பத் தக்கனவாக இருக்க வேண்டும். சிற்பம், ஓவியம் போன்றவை கண்ணுக்கும், இசை காதுக்கும், நடனம், நாடகம் போன்றவை கண், காது ஆகிய புலன்களுக்கும், இலக்கியம் மனத்துக்கும் இன்பமளிப்பதைக் காணலாம். ஆனால் இக்கலைகள் எல்லாம் மனிதனின் உள்ளத்துக்கு உணர்வையும் உவகையையும் ஊட்டுகின்றன என்பதை அறியலாம்.

கலைகளை அறுபத்து நான்காகப் பகுத்து அவற்றைச் சிறப் பாகக் குறிப்பிடுவது மரபு. ஆனால் இன்றைய மனித வளர்ச்சியில் கலைகள் மரபுக் கருத்துக்கு அடங்காது விதம் விதமாகத் தோன்றிக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். புதிது புதிதாகத் தோன்றுகின்றவை அனைத்தும் கலை ஆகிவிட முடியாது. அவை மனிதனின் அழகு உணர்ச்சியைத் தூண்டி மனத்துக்கு மகிழ்வையும் நிறைவையும் தரத்தக்கதாக அமைய வேண்டும்.

நாகரிகத்தின் புலப்பாடாகவும் பண்பாட்டின் செல்வமாகவும் அழகின் இருப்பிடமாகவும் உணர்ச்சித் தூண்டுதலாகவும் அருமை யானதாகவும் சாதனைக்கு அரியதாகவும் மனத்தைக் கவர்வதாக வும் இருக்கும் மனிதனின் ஆக்கப் படைப்புக்களே கலையாகக் கருதப்படும் தகுதியைப் பெறுகின்றன. அது பலவகையானதாக இருக்கலாம். அவ்வாறு அமைவன அனைத்தும் கலைகளாக விளங்கி எல்லோராலும் போற்றிப் புகழப்படும்.

இசைக் கலை

இசையானது சிறப்புடைய கலைகளில் ஒன்றாகக் கருதப் படுகிறது. ஒலியின் அடிப்படையில் அமைவது இசைக் கலை. அதைக் கேட்டுத்தான் சுவைக்க முடியும். ஒலியை நுட்ப உணர் வால் செவிப்புலனின் நுகர்வுத் திறன் கொண்டு பாகுபடுத்தி ஒலிப் பகுதிகளை முறையாக ஒன்றுடன் ஒன்றாகச் சுவை தரும் வண்ணம் இணைத்து இன்னிசை எழுமாறு அமைத்துக் காட்டுவதில் இசைக் கலை தோற்றம் கொள்கிறது. கரடுமுரடாக இருக்கும்

ஒலியை மனத்தால் கட்டுப்படுத்தி அறிவுத்திறனால் ஒழுங்கான முறையமைப்புக்குக் கொண்டுவந்து சீர்ப்படுத்துவதில் இசைக் கலையின் அடிப்படைத் தன்மை அமைந்துள்ளது.

ஒலி பலவகையாக எழுவது. பலவிதமாகச் செவிப் புலனில் பதிவாவது. எவற்றிலிருந்தும் ஒலி எழலாம். எவ்வாறு வேண்டுமென்றாலும் அது எழலாம். எப்படி எழுந்தாலும் அனைத்தும் ஒலியாகவே கருதப்படும். அது வன்மையாகவோ மென்மையாகவோ சமனாகவோ இத்தன்மைகள் கலந்தனவாகவோ அமையலாம். எத்தன்மை உடையதாக இருப்பினும் அது ஒலி என்னும் பொது சொல்லில் அடக்கப்பட்டுவிடும்.

ஒலியைக் குறிப்பிடத் தக்கவை (Significant sounds) என்றும், குறிப்பிட்டுக் காட்ட முடியாத குழப்பவொலிகள் (Confused sounds) என்றும், இரு கூறாகப் பிரிக்கலாம். குயிலின் கூவல், பசுவின் கதறல், வண்டின் முரன்றொலி, அருவியின் பாயொலி, யாழொலி, அழுகையொலி, பாடலிசை, வெடியொலி, இடிமுழக்கம் ஆகியவை குறிப்பிட்டுக் காட்டத் தக்கவை. சந்தையிரைச்சல், விழாவொலி, காட்டுக் கூச்சல் போன்றவை குழப்பவொலிகள்.

குறிப்பிட்டுக் காட்டத் தக்க ஒலிகளை இனியவை (Mellifluous) என்றும், சாதாரணமானவை (Ordinary) என்றும், கடுமையானவை (Harsh) என்றும், மூன்று வகையாகப் பிரித்துக் காணலாம். குழலிசை, பாவிசை, கூட்டிசை ஆகியவை இனிய ஒலிகள். பூனை கத்தல், மரக்கொம்புகள் உரசலொலி, காக்கை கரைதல், பேச்சொலி போன்றவை சாதாரண ஒலிகள். புலியின் உறுமல், இடிக்குரல், சீற்றவுரை, குண்டு வெடித்தல் முதலியன கடுமையானவை.

இனிய ஒலிகள் தனித்தினிப்பவையாகவும் (Singularly Harmonious) கூட்டாக இணைந்தினிப்பவையாகவும் (Harmoniously blended sounds in Band) இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். தனித்து ஒருவர் பாடுதல், குழலை மட்டும் இசைத்தல், முழவிசை, தவிலிசை போன்றவை தனித்தினிக்கும் ஒலிகள். யாழும், குழலும், குரலும், முழவும் இணைந்து இசையும் தாளமும் பொருந்தி இன்குரலாக அமைவது கூட்டின்னிசையாகும். பல்வகையான இசையின் இனிய கூட்டுச் சேர்க்கையால் தனியொருவர் பாடுவதையும் இனிய கூட்டிசையாகக் கருதுவதும் உண்டு. ஆனால் மேல் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள பகுப்பு வேறு வகையானது. இசையிணைவின்றி இனிமை தோன்றாது. ஆகையினால் தனித்தினிப்பவையும் கூட்

டிசையே ஆகும் என்பதை நன்குணர வேண்டும். நுட்பமான முறையில் ஒலியைப் பிரித்து உணர வேண்டியுள்ளது. செவிப் புலனின் திறனால் கேட்டு நுனித்துணரும் மனப்பக்குவ நிலையால் நன்கு அறிந்து ஒலியின் தன்மையைத் தெரிந்து கொள்வோருக்கே இசைக் கலை சாதனை ஆகும். இசை ஓர் அரிய கலை என்பது இதனால் விளங்கும்.

ஒலியும் ஓசையும்

உலகில் முதல் தோற்றம் ஒலி என்பது சமயங்கள் உணர்த்தும் உண்மை. ஆதி இசையாக ஆதிபகவனை ஆன்மவாதிகள் கருது கின்றனர். இவ்வுலகம் ஓங்கார ஒலித்திரளின் இருப்பாகவுள்ளது என்பது ஒரு தத்துவம். ஒலியாகவும் ஒளியாகவும் உலக நாயகன் விளங்கியுள்ளான் என்பது பலரின் நம்பிக்கை. ஒலிக்கு மேலான நிலை கொடுத்து மனிதன் சிந்தித்துள்ளான் என்பதனை இவற்றால் நன்கு அறியலாம்.

ஒலியிலிருந்து ஓசையைப் பிரித்துக் காண மனித மனம் நாடி யுள்ளது. தேவாரப் பாடலில், 'ஓசை ஒலியெலாம் ஆனாய் நீயே' (6;252;1) என்று இறையைப் பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைச் சிந்திக்கலாம். ஓசை வேறாகவும் ஒலி வேறாகவும் கருதப்படுவ தைக் காணலாம். மீண்டும் ஒரு தேவாரப் பாடலில், 'ஏழிசை ஏழ்நரம்பின் ஓசையே' (7;83;6) என்று கூறுவதில் நரம்பிலிருந்து எழும் ஓசையானது ஏழிசையாக அமைகிறது என்று சொல்லப் படுகிறது. இசைக்கு அடிப்படை ஓசை என்பதை இதனால் அறியலாம்.

ஆயினும் இடியோசை, அலையோசை போன்று அமையாமல் இசையோசை இனிதாக அமைகிறது. குறிப்பாய் எழுவன எல்லாம் ஓசையென்று கருதுவதற்கு இல்லை. ஏனென்றால் குறட்டை ஒலி, சீழ்க்கை ஒலி, ஆகியவையும் இடியோசை, அலையோசை போன்று குறிப்பாக எழுகின்றனவாகவே காணப்படுகின்றன. இவ்வொலி களிலிருந்து இசையை எவ்வாறு பிரித்துக் காண்பது என்று சிந்திக்க லாம்.

இவை அனைத்தும் யாழொலி, முரசொலி போன்று குறிப் பானவை ஆயினும் இவற்றைப் போன்று ஒரு குறிப்பைக் கருதி எழுவன அல்ல. இனிதாய் அமைந்து சுவை பயக்க வேண்டும் என்ற குறிப்பைக் கொண்டு இசை எழுப்பப்படுகிறது. இடியோசை,

குறட்டை ஒலி போன்றவை எந்தக் குறிப்பும் இன்றி ஓர் இயல்பு பற்றி எழுகின்றன. காலக் கடப்பால் ஏற்பட்டுள்ள சொல் பயன் பாட்டைப் பார்க்கும்போது இசையும் ஒலியும் சில இடங்களில் வேறு பாடு கருதாது பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

இன்னிசையை இன்னொலி என்று கூறும் வழக்கம் உள்ளது. ஒலியானது இசையின் மூலமாக அமைகிறது. இசையானது ஒலியின் பயனாகத் தோன்றுகிறது. இன்பத்தின் அடிப்படையில் இசைப் பயன் விளங்குகிறது. ஒரே பொருளில் ஒலியும் இசையும் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளதைப் பெருங்கதை போன்ற இலக்கியப் படைப்புக்களில் காணலாம்.

'இன்னிசை வீணை' (பெருங்; 1;38;197)

என்றும்

'இன்னொலி வீணை' (பெருங்; 1;40;117)

என்றும் வீணையைக் கொங்குவேளிர் குறிப்பிடுவதிலிருந்து இதனை அறியலாம். இசை, ஒலி ஆகிய இரண்டும் ஒரே தன்மையுடையன என்று கருதப்பட்டமை இதனால் தெளிவாகும்.

இசை என்ற சொல்லும் பல விதமாகப் பயன்படுத்தப் பெறு கின்றது.

'ஈத்தோன் எந்தை இசைதன தாக' (புற; 386; 9)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடலடியில் இசை என்பது புகழைக் குறிப்பிடு கிறது. பாடல் இசையானது காற்றில் பரந்து காதுக்கும் மனதுக்கும் இன்சுவை ஊட்டுவதுபோல் ஒருவர் செய்யும் நற்செயல்களைப் பற்றிய செயல்கள் சான்றோர் வாயிலாக உலகில் பரந்து உயர்ந்த புகழாக மாறுகிறது. அது ஆன்றோர்க்கு இன்பம் தருவதாகும். இசையொலியிலிருந்து புகழிசை தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

'இன்னிசை யருவி பாடும்' (அக; 68; 3)

என்ற அகநானூற்றுக் குறிப்பு அருவியின் ஒலியை இசையாகக் காட்டுகிறது. கேட்போர் அந்த ஒலியில் இன்பவுணர்வைப் பெறு வதினால் அவ்வொலி இன்னிசையாகிப் பாடலாகக் கேட்கிறது. ஆனால் அந்த ஒலியில் பண்ணாராய்ச்சி செய்வது முறை இல்லை. இதேபோன்று கந்தபுராணத்தில் கூறப்பெற்றுள்ள 'கோகிலப் பறவைகள் இசைத்தல்' (கந். புரா., நாட்டுப்படலம், பா. 44) என்ற இடத்தையும் கருதலாம்.

திருவாசகத்தில் 'இன்னிசை வீணையில் இசைத்தோன்' (திருவாச.; 3; 35) என்பதில் இசையானது பண்ணிசையைக் குறிப்பிடுவதாகவும், கலித்தொகை 'பறையெழுந்திசைப்ப' (கலி; 104;29) என்று குறிப்பிடுவதில் தாளவிசையையும் கருதியுள்ளதாக அறியலாம். இவற்றைக் காணின் இசை என்பது பண்ணமைந்த ஒலி மாத்திரமன்றி மனத்தைக் கவர்ந்து இன்பமூட்டவல்ல ஒலித்திரள் அனைத்தும் ஆகும் என்றாகிறது.

இணையொலித் திரளின் இசைவின் பயனாக எழும் இனிய ஓசை ஒழுங்கு முறையாக அமைந்து உள்ளத்தைக் கவர்ந்து உணர்வுகளைத் தூண்டி மனதுக்கு இன்பத்தைக் கொடுத்து ஆட்கொள்ளும் திறனுடையதாக இருந்தால் அதனை இசை என்று கூறலாம். அது உள்ளத்தில் ஊடுருவிப் புலன்களில் ஆற்றல் எழச் செய்யும். மனிதர்களின் ஒத்த உணர்வுக்கு வழி வகுக்கும். இசை இனியது. இன்பம் ஊட்டுவது. அதைப் புனிதமாகக் கருதினால் இசையின் உயர்வு உன்னதமானது.

இசையின் விளக்கம்

இசையைப் பற்றி அறிஞர்கள் பலவிதமாகச் சிந்திக்கின்றனர். செவிவழிப் புகுந்து இதய நாடிகளைத் தடவி உயிரினங்களை இசையவும் பொருந்தவும் வைக்கின்றபொழுது இனிய ஒலிகள் இசை என்ற பெயரைப் பெறுகின்றன என்பது ச. வே. சுப்பிரமணியன் கூறும் கருத்து.[4] இதனைத் தொடர்ந்து விளக்கும்போது இவ்வொலிகள் செவியை மட்டும் எட்டி உள்ளத்தைக் கவராது நின்றுவிடின் அவை ஓசை என அழைக்கப்படுமே அன்றி இசை என்று பெயர் பெறுவதில்லை என்றும் உரைக்கிறார். இசையினை ஓசையிலிருந்து பிரித்துக் காண்பதை இவ்விளக்கத்திலிருந்து உணரலாம்.

இசையை இறையுடன் தொடர்புபடுத்திக் காணும் போக்கும் உண்டு. உலகத்தில் பரநாத வடிவமாக விளங்கும் இறைவன் உயிர்களுக்குத் தூல வடிவத்தையும் சூக்கும வடிவத்தையும் காரண வடிவத்தையும் கொடுத்திருக்கிறான் என்ற கருத்தை நா. மகாலிங்கம் வலியுறுத்திக் காட்டுகிறார். உயிர்கள் தங்கள் மனத்திலிருக்

---

4. ச. வே. சுப்பிரமணியன், 'தமிழர் தோற்கருவிகள்,' முன்னுரை, பக். V., ஆசி. ஆர். ஆளவந்தார், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை -113 (1981).

கும் கருத்தை வெளிப்படுத்தச் சூக்குமமான ஒலிகளும் தூலமான பல்வேறு அபிநயங்களை உபயோகித்த ஒலிகளும்தான் காலப்போக்கில் மொழியாகி வரிவடிவங்களைப் பெற்றன என்ற கருத்தையும் தருகிறார்.[5] இசைக் கலையை விளக்க விரும்பி அதற்கு ஏற்றவாறு இக்கருத்துக்கள் இறைத் தொடர்புடன் விரிவாகத் தரப்பட்டுள்ளன. இசையின் உருவாக இசைக் கலையைத் தமிழர் கருதியுள்ளதினால் அதற்கு ஒரு புனிதத் தன்மை ஏற்பட்டுள்ளது. இனிமை, இன்பம், நுட்பம், நுண்மை ஆகியவை அமைந்த இசைக் கலை இறைத் தன்மையுடையது என்று பலரும் கருதினர். அந்த உணர்வில் இசையை மதித்தனர்.

இசைக் கலையின் தோற்றம்

மனிதன் இன்ப துன்ப உணர்வுகளுக்கு ஆட்படும் இயல்புடையவன். சிரித்து மகிழ்வதும் அழுது புலம்புவதும் அவனுக்கு இயற்கையாக அமைந்த தன்மைகள். இவை எதிரெதிர் உணர்வுகள். இந்த உணர்வுகள் புறவொலிகளை எழுப்பச் செய்யும் தன்மையுடையவை. இன்பமடையும்போது ஒருவகை ஒலியும் துன்பமுறும் போது இன்னொரு வகையான ஒலியும் மனிதனிடமிருந்து வெளிப்படும். அவை சாதாரண பேச்சொலி போன்று அமையாமல் உணர்ச்சிப் பொருளுடைய தொடரொலியாக அமையும். ஒலிப் பெருக்கமும் சுவைப் பெருக்கமும் அத்தகைய ஒலிகளில் தோன்றும். உணர்ந்தறியும் ஆற்றலுடையோர் அவ்வொலிகளின் பொருளை உணர்ந்து அவற்றிலுள்ள சுவையை நுகர்ந்திருப்பர். அத்தகைய ஒலிச்சுவையுணர்வு நிலையில் இசைக்கலையின் தொடக்கத்தைக் காணலாம்.

இத்தகைய சுவையொலிகளை முறைப்படுத்தக் கலையுள்ளங் கொண்ட மனிதன் முயல்வது இயல்பு. ஒருவன் மகிழ்ச்சியிலும் மறுக்கத்திலும் மாறுபட ஒலிப்பதைக் கண்ட மற்றொருவன் அவனைப் போன்று தானும் ஒலிக்க முயல்வது இயல்பான செயலே ஆகும். அவ்வாறு ஒலிக்கும்போது சுவையெழுமாறு சற்றுத் திருத்தமாக அவன் ஒலிப்பதை யாராலும் தடை செய்ய முடியாது. மாறாக அவனுடைய திறனைப் பாராட்டியிருக்கத்தான் முடியும்.

---

5. நா. மகாலிங்கம், 'தமிழ் இசை,' ஒன்பதாம் ஆண்டு விழா மலர், பொள்ளாச்சி தமிழிசைச் சங்கம், பொள்ளாச்சி, (1979) பக். 25.

கேள்விப் புலனுக்கு இனிமையாகவும் மனத்துக்கு இனிதாகவும் அவன் ஒலிப்பது அமைய வேண்டும் எனக் கருதிக் குரல் எழுப்பி இருப்பான் என்று நினைக்கலாம். அவ்வாறு குரல் எழுப்புவதற்கு ஒரு முறை வகுத்திருப்பான். அதுவே இசைக் கலை வகுப்பின் முதல் முயற்சியாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

இலங்கை ஆதிவாசிகளைச் சேர்ந்த வேடர்கள் மற்றும் சில பழைய இனக்குடியினர் ஈரிசை அமைந்த ஒருவிதமான பண்ணொலியாகப் பாடியுள்ளதாகக் கருதப்படுகிறது. அவை இனியவை எனக் கருதும் அளவுக்கு அணுக்கமானவையாக இருந்தன. அமெரிக்க இந்தியர்களும் வெடிப்பொலி அல்லது புலம்பொலியாகப் பாடியுள்ளனர் என்றும் அறிய முடிகிறது. ஆப்பிரிக்கப் பிக்மியர்களும் ஒருவித இடையீடுடைய ஒலியில் பாடியுள்ளதாகத் தெரிகிறது. பழங்கால இசையில் இனிமை இருந்தாலும் தாளம் இன்மையாகவே இருந்திருக்கும் என்று கருதுகின்றனர்.[6] உடலசைவுகளால் சில முறைகளைக் கையாண்டு மனிதன் உணர்வுகளைப் புலப்படுத்தி ஒருவிதமான இசையமைப்பில் ஏதோ ஒரு முறையில் பாடல் என்று கருதும்படியாக மனிதன் முதன் முதலில் இசை எழுப்பியிருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

தமிழ் மக்கள் மிகப் பழங்காலத்திலேயே இசை உணர்வு பெற்றுப் பாடியிருக்க வேண்டும். தொல்காப்பியம் சுமார் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழர் இசைக்கலை நுட்பத்தை உணர்ந்தவர்கள் என்பதைச் சான்றுகளுடன் நிறுவுகிறது. சங்கப் பாடல்கள் இசைத் திறனை நன்கு விளக்கித் தமிழ் மக்களின் கலைத் தன்மையை நன்கு புலப்படுத்திக் காட்டுகின்றன.

> 'வடிம்பலம்ப நின்றானும் அன்றொருகால்
> ஏழிசை நூற்சங்கம் இருந்தானும்'

என்ற பாடலை மேற்கோள்காட்டி பாண்டிய மன்னன் வடிம்பலம் நின்ற நன்மாறன் ஏழிசைகளைப் பற்றி அறிந்தவன் என்றும் சங்கம் அமைத்து இசை ஆய்ந்தவன் என்றும் செந்துறை முத்து கருத்து தெரிவிக்கிறார்.[7]

---

6. The Encyclopaedia Americana, Vol. 19, American Corporation, New York, (1829) P. 626.

7. செந்துறைமுத்து, 'ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு,' பக். 7.

சங்கப் பாடல்கள் சிறப்பாகக் கூறியுள்ள அளவுக்குத் தமிழர் இசை சுமார் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் இருந்திருக்கு மானால் அக்காலத்துக்கு எவ்வளவோ முன்னர் அவர்களிடம் இசை யுணர்வு தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று சிந்தித்துக் காணலாம். இயற்கை ஒலிகளை நன்கு அறியும் திறனுடையவர்களாகத் தமிழ் மக்கள் வாழ்ந்து வந்ததைச் சங்கப் பாடல்களால் நன்கு அறியலாம். அத்தகைய இயல்புடையவர்கள் இயற்கையின்வழி இசையையும் இசைக் கருவிகளையும் மிகப் பழங்காலத்திலேயே உணர்ந்து கண்டு பிடித்திருக்க முடியும் என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

கிரேக்கர்கள் கீழை நாட்டு இசையை நன்கு மதித்துள்ளனர் என்று கூறப்படுகிறது.[8] செங்கோட்டு யாழ்போன்று பதினான்கு நரம்புகளையுடைய இசைக்கருவி (Harp) கிரேக்கர்களிடம் இருந் தது என்றும் அதனை முழுமையுற்ற பேரமைப்பு (Greater perfect system) என்று அவர்கள் பெருமையுடன் கருதினர் என்றும் சொல் லப்படுகிறது. தமிழர் ஐந்து நிலப்பிரிவுகளுக்கு ஏற்றவாறு குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற பண்களை அமைத்திருந் தது போன்று கிரேக்கர்கள் டோரியன் (Dorian), லிடியன் (Lydian) ஐயோனியன் (Ionian) எனப் பண்களை அவர்களுடைய நிலங் களைக் கொண்டு அமைத்திருந்தனர் என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.[9] பழம்பெருமையுடைய கிரேக்க நாடு தமிழ்நாட்டுடன் மிகப் பழங் காலம் முதல் பல்வகைத் தொடர்புகொண்டது என்பது வரலாற்று உண்மை. ஆகையினால் தமிழர் இசை முறைகள் அங்குப் பரிமாறப் பட்டிருக்கும் என்று நம்பலாம். பலவிதத்தில் முன்னேறிய ஒரு நாடு ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க இசையமைப்பு முறைகள் தமிழ்நாட் டில் மிகப் பழங்காலத்திலேயே இருந்துள்ளது என்ற உண்மையை இதனால் அறியலாம்.

இசையமைப்பு

ஒலிகளை நுட்பவுணர்வால் பிரிவு செய்து காணும் நுண்ணறிவு பெற்ற மனிதன் அந்தப் பிரிவுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைக்கும் கலைத்திறம் பெறத் தொடங்குகிறான். எழுத்துக்களை உருவாக் கிச் சொற்களைப் பொருள் தருமாறு அமைப்பதுபோல் ஒலியின்

---

8. The Encyclopaedia Americana, Vol. 19, P. 627.

9. சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி, 'கிரேக்க இசையும் பழந் தமிழிசையும்,' வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, (1980), பக். 199.

பகுதிகளைச் சுவைதருமாறு இணைத்து இசைவுருவங்களான பண்களை உருவாக்கி இசைக் கலைக்குப் பெருக்கமும் பெருமையும் காண முயல்கின்றான். பண்களை அமைப்பதற்கு முன் பாடல்களை ஒரு முறையான இசையில் பாடியிருக்க வேண்டும். பின்னர் பாடலின் இசை சுவையாக அமைய வேண்டும் என்ற விருப்பத்தில் இசையை முறைப்படுத்த முயன்றிருக்க வேண்டும். அத்தகைய முயற்சியின் பயனாகப் பண்ணமைக்கும் முறையைக் கண்டுபிடித்துப் பலவகையான பண்களை மனிதன் உருவாக்கி இருக்கலாம் என்று கருதுவதே பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

ஏழு இசைகள் என்பது இன்று இந்திய நாட்டுக்கு ஒரு பொது அமைப்பாக உள்ளது. சங்கப் பாடல்களில் ஏழிசை அமைப்புப்பற்றிய குறிப்புக் காணப்படுகிறது. ஏழிசைகளைக் கண்டறியும் முன்னர் ஐந்திசை உணர்வுகள் மட்டும் இருந்திருக்கலாமோ என்று கருதுவதற்கு உரிய ஒரு குறிப்பு பரிபாடலில் காணப்படுகிறது. குழலில் ஐந்து துளைகளும் ஏழு துளைகளும் இருந்தனவாக அந்தப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது. இன்றைய பண்ணமைப்பு முறை ஏழு இசைகளைக் கொண்டது என்பதைக் கருதவேண்டும். மிகப் பழங்காலத்தில் இன்றைய ஏழிசைப் பண்ணமைப்பு முறை உறுதியாக இருந்திருக்க முடியாது. இது தமிழிசை அமைப்புப் பற்றி அறியக்கூடிய செய்தியாகும்.

சௌ இன மன்னர்கள் சைனாவை கி. மு. 1122 முதல் கி. மு 256 வரை ஆண்டகாலத்தில் ஒலியை ஐந்தாகப் பிரித்து இசையமைத்துப் பாடியுள்ள குறிப்பை வரலாறுகளில் காண முடிகிறது. இதே மாதிரியான ஐந்திசை அமைப்பு முறை மத்திய அமெரிக்காவில் இருந்ததாகவும் கூறப்படுகிறது. ஆனால் பிதாகரஸ் காலத்தில் கிரேக்கர்களின் இசையில் ஏழிசைப் பிரிவுகள் இருந்தனவாகக் குறிப்பு உள்ளது. மேற்கு ஆசியாவிலும் ஐரோப்பாவிலும் நான்கிசைப் பண்கள் இருந்தனவாகத் தெரிவிக்கப்படுகிறது.[10] கிரேக்கர்களுக்கும் தமிழர்களுக்கும் தொடர்பு இருந்ததைப் பற்றி வரலாறு அறிவிக்கிறது. ஏழிசைப் பிரிவு முன்னர் யாரால் எங்கு அமைக்கப் பட்டிருக்கும் என்பது பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

யூதர்களின் பக்தி இசைப் பாடல்களைக் கொண்டும் கிரேக்கர்களின் இசையமைப்பு முறையைக் கொண்டும் ஐரோப்பிய இசை எழுந்துள்ளது. கிரீட் பாடலமைப்பில் டெல்பிக் இசைப் பாடல்கள்

---

10. Encyclopaedia Britanica, Vol. 15 (1768) P. 1091

கிரேக்க நாட்டில் கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிலேயே இனிமையாகப் பாடப்பெற்றுள்ளன. எகிப்து, பாபிலோனியா, ஹீபுரு ஆகியவற்றில் பாடல்கள் இப்பொழுது கிருஸ்தவர்கள் ஐரோப்பாவில் இசைப் பாடல்களைப் பாடுவது போன்ற முறையில் பாடப்பெற்றனவாகக் கூறப்படுகிறது. இசை மனித இனத்தின் பொதுச் சொத்து. ஆனால் இசையமைப்பும் இசைக்கும் முறையும் இடத்துக்கு இடம் மாற்றமடைந்து காணப்படுகின்றன.

கிழக்கத்திய இசை (Oriental Music) சீரிலும் சிறப்பிலும் மிகவுயர்ந்தது என்றும் மிகவும் திருத்தம் பெற்றது என்றும் அனைவராலும் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. கிழக்கத்திய இசை என்பதில் தமிழிசை உட்படுகிறது என்பதை அறியவேண்டும். இது ஐந்திசை, ஆறிசை, ஏழிசை என்ற முறையில் முன்னேறித் திருத்தமடைந்துள்ளதாக அமெரிக்கக் கலைக் களஞ்சியம் குறிப்பிட்டுள்ளது.[11] இவ்விசைப் பண்கள் நுட்பமான இனிய தன்மையுடையனவாக இருப்பதுடன் சிறந்த தாளவமைப்பு கொண்டனவாகத் திகழ்ந்தன என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. இது முறைப்படுத்தப்பெற்ற இனிமையான இசையமைப்பு என்பதுதெளிவாக அனைவராலும் உறுதியாக உணரப்பெற்றுள்ளது.

இசையமைப்பு மிகவும் நுட்பமானது. ஒலியின் தன்மையை நன்கு உணரும் நுண்ணறிவு இருப்பவர்கள்தான் அதைப்பற்றிச் சிந்தித்து முறைப்படுத்த முயலலாம். கூர்மையான செவிப் புலனும் இயற்கையின் முறைகளை நன்கு கண்டு உணரும் சிறப்பான அறிவாற்றலும் உடையவர்களால் மட்டுமே இசையை முறைப்படுத்திச் சிறந்த பண்களை அமைத்துச் சுவைக்க முடியும். ஒலியுணர்வுடன் காலவுணர்வையும் கணித்தறியும் நுட்பமான திறமை இருந்தால் மட்டுமே முறையான இனிதான தாளக்கட்டு உடைய பண்ணிசைப் பாடல்களை நிறைவான இசைப் படிவங்களாகப் பாட இயலும். இசைக் கலை எத்தகைய சிறப்புடையது என்பதை இவற்றால் நன்கு உணரலாம்.

இசைப் பயன்

பயன் மிக்க கலைகளில் சிறப்புடையதாக இசைக் கலையைக் கருதலாம். இசை என்ற சொல்லானது மக்களுடைய மனத்தை வயப்படுத்துவது, அசைவிப்பது என்னும் பொருளைத் தருகிறது

---

11. The Encyclopaedia Americana, Vol. 19, P. 627.

என்று எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர் கூறுகிறார்.[12] மனித மனத்தின் உணர்வைக் கவர்ந்து தன்வயப்படுத்தும் கலையான இசை நல்ல பயனைச் செய்வதாக இருக்க வேண்டும். இல்லையாயின் விளைவுகள் வரவேற்கத் தக்கனவாக இராது.

இசை தரும் இன்பத்தை அதன் முக்கியமான பயனாகக் கருதலாம். மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி குறிப்பிடுவதுபோல் மனித குலத்தின் வரப்பிரசாதமாக இன்சுவை அமுதமாக ஆனந்தத் தேனாக இசைப் பாட்டின் இன்பவூற்று மக்களின் மனத்தை மகிழ்விக்கிறது.[13] இசையிலிருந்து இன்பம் சுரந்து மனித மனதைக் கவர்ந்து ஒரு களிப்பு நிலையைக் கொடுக்கிறது.

இசை என்றால் மக்கள் உள்ளத்தோடு பொருந்துதல் எனப் பொருள்படும். இசை இனிமையான ஒலிகளின் சேர்க்கையாகும். இது உயிர்களின் உள்ளத்தை உருக்கும் தன்மை வாய்ந்தது. இனிமை மிக்கது; எழில் வாய்ந்தது. இது மக்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் தன்மையும் எழுச்சியூட்டும் வன்மையும் அமையப் பெற்றதாய் இருக்கிறது என்று சாத்தாங்குளம் அ. இராகவன் தன்னுடைய கருத்தைத் தருகிறார்.[14] இசையின் இனிமைக்கும் அதன் பயனாக விளையும் இன்ப உணர்விற்கும் சிறப்புக் கொடுக்கப் பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். இசையால் மனிதன் மாத்திரம் அன்றி அனைத்து உயிர்களுமே உணர்ச்சி பெற்று உள்ளம் பூரிப்படைவதாகக் கருதலாம்.

எளிய நிலையில் உயிர்களைத் தன்பால் இசைவிப்பதும் உயர்ந்த நிலையில் இறைவனைத் தன்பால் இசைவிப்பதும் இசையின் ஆற்றலாகும் என்று இசையின் பயனை இறைவனுடன் மனித மனம் ஒன்றுவதற்குரிய உயர்நிலைக்கு உயர்த்திக் காட்ட செ. வைத்தியலிங்கம் முற்படுகிறார்.[15] இசையைப் பெரும்பாலும் சமயங்களே வளர்த்து வந்துள்ளன. இசையாற்றலால் மனித

---

12. எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர், 'தெய்வீக இன்னிசை' மாரியம்மன் கோயில் குடமுழுக்கு விழா சிறப்பு மலர், கோலாலம்பூர், (1973) பக். 47.

13. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, 'நுண்கலைகள்' மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், (1967), பக். 39.

14. சாத்தாங்குளம் அ. இராகவன், 'இசையும் யாழும்,' கலைநூல் பதிப்பகம், பாளையங்கோட்டை, (1971), பக். 42.

15. செ. வைத்தியலிங்கன், 'சேக்கிழாரும் நுண்கலைகளும்,' பெரிய புராணச் சொற்பொழிவுகள், பக். 117 - 152, கழக வெளியீடு, சென்னை, [1975], பக். 135.

மனத்தை எளிதில் வயப்படுத்தி இறைவுணர்வுக்கு வழி செலுத்த முடியும் என்பதைச் சமயங்கள் உறுதியாக நம்பியுள்ளன.

அவரே இன்னொரு இடத்தில் இசையென்பது கடவுளின் திருமுன்னர் மக்களை இட்டுச் சென்று ஒன்றவைக்கும் அருங்கலை யாகும் என்று கூறுகிறார். கவின்கலைகளுள் மிக நுட்பமான இசைக் கலையினை நாதயோகம் என்றே சொல்வர்; விண்ணையும் மண்ணையும் இணைக்கும் இனிய பாலம் என்று கூறுவர் என்றும் தொடர்புடையதாக விளக்கம் தருகிறார்.[16] இறைவுணர்வை இசை ஊட்ட வல்லது என்பதைப் பலரும் ஒப்புக் கொண்டே கருத்து தெரிவிக்கின்றனர். ஆலயங்களில் இசைக் கலை நிகழ்ச்சிகள் ஒரு புனித கடமையாக நடைபெறுவதின் காரணத்தை இதைக் கொண்டு சிந்தித்து உணரலாம்.

இன்பத்திலும் துன்பத்திலும் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை வெளிப் படுத்தும் ஆற்றல் இசைக்கு உண்டு என்றும் துன்பத்துக்கு ஆறுத லளிக்கும் நன்மருந்தாக இசை பயன்பட்டு வருகிறது என்றும் ச. வே. சுப்பிரமணியன் கூறும் கருத்து சிந்திப்பதற்கு உரியது.[17] இன்பமுறும்போதும் துன்பமுறும்போதும் மனிதன் இயற்கையாகப் பாட முயல்வதையோ பாடிக் கேட்க விரும்புவதையோ காணலாம். பாடலுக்கு இன்பம் கொடுக்கும் ஆற்றலுடன் துன்பம் துடைக்கும் ஆற்றலும் உண்டு.

பண்பட்ட எல்லா இனங்களும் தத்தமக்குரிய இசை மரபு களைக் கொண்டுள்ளன. காடுவாழ் மாந்தரும் நாடோடி இனங் களும்கூட தமக்கே உரிய இசை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளனர். பழமைச் சிறப்புமிக்க தமிழினத்தின் இசை மரபும்கூடப் பழமை யுடையதாகும். அனைத்துயிர்களையும் வயப்படுத்துவது என்னும் பொருளில் இசை என்று பெயரிட்ட தமிழரின் நுண்ணறிவைப் பாராட்ட வேண்டும் என்று அ. தட்சிணாமூர்த்தி கருத்து தெரி விக்கிறார்.[18]

---

16. செ. வைத்தியலிஙகன, 'தமிழகக் கவின்கலை மாட்சி,' செல்ல முத்தகம், பரஙகிப்பேட்டை, [1980], பக். 111.

17. ச. வே. சுப்பிரமணியன், 'தோற்கருவிகள்,' முன்னுரை, பக். V., ஆசி. ஆர். ஆளவநதாா, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம, சென்னை, [1981].

18. அ. தட்சிணாமூர்த்தி, 'இசைக் கலையின் வரலாறு,' தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்; பக். 179 - 189; வெற்றிச் செல்வி வெளி யீட்டகம்; தஞ்சாவூர்; 1980; பக். 179.

இக்கருத்தைத் தெரிவித்து இசைக் கலையின் பிணிதீர்க்கும் ஆற்றலைப் பற்றியும் குறிப்பு தருகிறார். பண்டைக் காலத்தில் புண்பட்ட வீரர்களைப் பேய்களிடமிருந்து காக்கக் காஞ்சிப் பண்ணையும், நரிகளை விரட்ட விளரிப் பண்ணையும் பாடினர் என்பதும் புறநானூற்றில் விளக்கப்படுகிறது.

'தீங்கனி யிரவமொடு வேம்புமனைச் செரீஇ
வாங்குமருப் பியாழொடு பல்லியங் கறங்க
கைபயப் பெயர்த்து மையிழு திழுகி
ஐயவி சிதறி ஆம்பல் ஊதி
இசைமணி யெறிந்து காஞ்சி பாடி
நெடுநகர் வரைப்பிற் கடிநறை புகைஇக்
காக்கம் வம்மோ காதலந் தோழி
வேந்துறு விழுமம் தாங்கிய
பூம்பொறிக் கழற்கால் நெடுந்தகைப் புண்ணே.'
(புற; 281)

என்ற பாடலில் காஞ்சி பாடி விழுப்புண்ணாற்ற முற்படல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

'விளரிக் கொட்பின் வெண்ணரி கடிகுவன்' (புற; 291; 4) என்ற பாடலடி விளரி பாடினால் நரி மருளும் என்ற குறிப்பைத் தருகிறது.

இசை கேட்டுப் பிணியகல்வதாகப் பல நிகழ்ச்சிகள் பேசப்படுகின்றன. மகுடியில் பாம்பு மயங்கி ஆடுவதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இனிய இசை கேட்டு உயிரினங்கள் இரை மறந்து நிற்பதாக உரைக்கப்படுகிறது. நற்பலனை மிகுதியாகப் பயிர்கள் தர நல்லிசை கூட்ட வேண்டும் என்று சொல்லப்படுகிறது. பிறந்த குழந்தை பாடல் கேட்டு மகிழ்கிறது. அமைதியுடன் தூங்குகிறது. இறக்கும் மனிதன் இன்னிசை கேட்க விரும்புகிறான். இறைவுணர்வு பாடல்கள் அவன் மனதுக்கு இன்பத்தைக் கொடுத்து அவனுடைய உயிரை அமைதியுடன் அடங்கப் பண்ணுகிறது.

இசையால் விழாக்கள் சிறக்கின்றன. இன்பம் தருவதுடன் இசை வீர வேகத்தையும் தருகின்றது. வீரவுணர்வுப் பாடல்கள் போராட்ட வீரர்களின் உணர்வைத் தட்டி எழுப்புகின்றன. விளையாட்டு வீரர்களும் இசையை விரும்புகின்றனர். இசை பல்வகையாக எழுந்து பல்வகை வினைப் பயன்களுக்கு ஊக்க உந்தாற்றலாக விளங்குகிறது.

இசையால் விளையும் பயன் மிகுதி. அது இன்பச் சுவைக்குக் காரணமாக அமைவதினால் சில சமயத்தினர் இசையை விரும்ப வில்லை. இறையுணர்வுக்குத் தூண்டுதலாக இருப்பதினால் பல சமயத்தினர் இசையைப் புனிதமாக மதித்துப் போற்றுகின்றனர். செவிநுகர் கலையாக விளங்கும் இசை அமுதமாக இனித்து மனதைக் கவர்ந்து பல்வகை நலன்களை விளைவித்து இன்ப வாரியாய் மக்களை மகிழ்விப்பதினால் அதற்கு உலகம் உள்ளளவும் வாழ்வும் வளமும் உண்டு. இசை நோக்கம் நன்றாக அமையின் இசைப் பயன் சிறப்பாக விளையும். இசை ஒரு பயன்கலை.

தமிழர் இசை

தமிழர் இசை என்ற வழக்கே சிந்திக்க வேண்டிய ஒன்றாக உள்ளது. இதை விளக்க வேண்டுமானால் தமிழிசை பற்றித் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். சங்க காலத்துக்கு முன்பே தமிழிசை தோன்றி வளர்ந்து வந்துள்ளது. அது தமிழ் மக்களின் தனியான இசையமைப்பு. தமிழ் இனத்துக்கே உரியது. இசை உலகத்துக்குப் பொதுவாயினும் ஒவ்வொரு இடத்தில் வாழும் மக்களும் தங்கள் இயல்புக்குத் தக்கவாறும் சூழலுக்கு ஏற்றவாறும் வாழ்க்கை முறை களுக்கு ஏற்பவும் இசை மரபுகளை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். அதனால் இசையமைப்பு, இசைக் கருவிகள், இசைக்கும் முறை, இசைப் பயன், இசைச்சூழல் ஆகியவை இடத்துக்கு இடம் மாற்றத்துடன் காணப் படுகின்றன.

தமிழ் மக்கள் மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே தங்கள் அறிவுத் திறனால் இசையமைப்பு முறையை அமைத்திருந்தனர். தொல் காப்பியக் குறிப்புக்களிலிருந்தும் சங்க இலக்கியங்கள் தரும் செய்தி களிலிருந்தும் அக்காலத் தமிழிசை பற்றிய விளக்கங்களை ஓரளவு காண முடிகிறது. தமிழிசை தனித்துவமுடைய இசை என்பதைச் சங்க கால இலக்கியங்கள் உறுதிப்படுத்திக் காட்டுகின்றன. ஏழிசைப் பகுப்பு, பண்ணமைப்பு, கருவியிசை முதலியன பற்றி இலக்கியங்கள் குறிப்பிட்டுள்ளன.

இசையமைப்பு நன்கு அமைந்திருக்க வேண்டும். விதிமுறை களுக்கு உட்பட்ட இசையாகத் தமிழிசை திருத்தம் பெற்று காணப் பட்டிருக்க வேண்டும். திருத்தம் பெற்ற கலைக்கே விதிகளும் விளக்கங்களும் தரப்பெறும். பல இசைத் தமிழ் நூல்கள் தமிழில் இருந்துள்ளதாகக் குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன.

தமிழில் இருந்து அழிந்து போன இசைத்தமிழ் நூல்களாகச் சிற்றிசை, பேரிசை, இசை நூல், இசை நுணுக்கம், இசை விளக்கம்,

பஞ்சமா பாரதீயம், பண் அமைதி, பண்வரி விளக்கம், பாட்டும் பண்ணும், இசைக்கூறு, பாடற் பண்பு, தாளவகையோத்து, தாள சமுத்திரம், கருவி இலக்கணம், ஆளத்தி அமைப்பு முதலியன தெரிய வருகின்றன. இவை தவிர பஞ்ச மரபு இப்பொழுது அச்சாகி வெளி யிடப்பட்டுள்ளது. வாத்திய மரபு என்ற நூல் விரைவில் அச்சாகும் நிலையில் சுவடியாகக் குமரி மாவட்டத்திலிருந்து கிடைத்து உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் உள்ளது.

இத்தகைய இசைத்தமிழ் நூல்கள் தமிழிசை பற்றி எழுந் திருக்குமாயின் தமிழிசை எந்த அளவுக்குச் சிறப்பாக முறைபடுத்தப் பட்ட இசையாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம். கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிலப்பதிகாரமும் அதற்குரிய அரும்பதவுரை, அடியார்க்கு நல்லார் உரை ஆகிய வையும் தமிழிசை பற்றி அறிவித்துள்ள கருத்துக்கள் அளவுக்கும் இன்றைய அறிவுக்கும் மிஞ்சியதாக அமைந்திருப்பதைக் கண்டு தமிழிசையின் வாழ்வையும் வளர்ச்சியையும் கருதிக் காணலாம்.

இவற்றுள் விளக்கப் பெற்றுள்ள கருத்துக்கள் உலகில் வேறு எந்த நாட்டிசைக்கும் அமைத்துக் காணப்படாதவை. ஓசையின் அளவு, இசையமைப்பு, பண்ணமைப்பு, பாடலமைப்பு, தாளவகை, தூக்கு, பிண்டி, பிணையல், வரிப்பாட்டு, வண்ணங்கள், யாழிசை, குழலிசை, ஏழிசை, இசை அலகு பெறல், பண்களின் பெயர்கள், இசையின் எண்கள் முதலியவற்றைத் தனித்தனியாக விளக்கிக் காட்டும் அளவுக்குத் தமிழிசை ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே திருத்தமாகவும் விளக்கமாகவும் சிறப்பாகவும் அமைந்திருக்கிறது.

பழந்தமிழ் மக்கள் சுரங்களையும் சுருதிகளையும் ராகம் உண்டாக்கும் விதிகளையும் நன்கு உணர்ந்து பன்னிரண்டாயிரம் ராகங்களைப் பாடி வந்தார்கள் என்று பழந்தமிழ் இசை நூல்கள் கூறுகின்றன. அதே வழிமுறையில் பாடப்பட்டு வந்த ராகங்கள் பல இப்போது வேற்றுமொழிப் பெயர்களைச் சூடிக்கொண்டு உலா வருகின்றன என்ற நா. மகாலிங்கத்தின் அருமையான கருத்தை இங்கு சுட்டிக் காட்ட வேண்டியுள்ளது.[19] இது தமிழ் இசையின் உயர்வு. தனித்த சிறப்பு.

இத்தகைய தமிழிசை இன்று தமிழர் இசை என்று கூற வேண்டிய நிலையில் பிறஇசைகளுடன் கலந்து அவற்றைத் தழுவிக்

---

19. நா. மகாலிங்கம், "தமிழ்இசை", ஒன்பதாம் ஆண்டு விழா மலர் பொள்ளாச்சி தமிழிசைச் சங்கம், (1979) பக். 26.

காணப்படுகிறது. தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம், பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள், சிலப்பதிகாரம் முதல் கம்பராமாயணம் வரையுள்ள காப்பியங்கள், தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்வியபிரபந்தம், பெரிய புராணம் முதலிய பக்தி இலக்கியங்கள் வரைத் தமிழிசைப் பண்களே தமிழ்வானில் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தன.

பதினான்காம் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளிலிருந்து தோன்றிய சிற்றிலக்கியங்களில் கர்நாடக இசைக் கூறுகள் காணப்படுகின்றன. இதே இசை கன்னடம், தெலுங்கு, மலையாளம் ஆகிய மொழி பேசும் மக்களுக்கும் உரியதாக உள்ளது. மேலும் வடக்கிலுள்ள மொழியினரும் இந்த இசைத் தன்மையில் பாடுகின்றனர். கர்நாடக இசை தமிழ் மண்ணில் இசைக்கப்படுவதாயினும் பிற மொழியினருக்கும் உரியதாகிறது. இதைப் பற்றி விரிவாகச் சிந்திக்க வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. தமிழிசைக்கும் கர்நாடக இசைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் கண்டுணர வேண்டியது தேவையாகிறது. விரிவாகவும் ஆழமாகவும் நூலின் இறுதிப் பகுதியில் சிந்திக்கலாம்.

தஞ்சாவூரில் மராட்டிய மன்னர்கள் ஆண்ட காலத்தில் இசைக்கு மிகப் பெரும் ஆதரவு அவர்களால் கொடுக்கப்பட்டது. அப்பொழுது விஜயநகர ஆட்சி வீழ்ச்சியுற்று அங்கிருந்து தெற்கு நோக்கி வந்த இசைக் கலைஞர்களுக்குத் தஞ்சாவூர் அரண்மனை நல்லாதரவு கொடுத்தது. அதன் பயனாகப் பல மொழி இசைகள் தமிழ் உலகில் தஞ்சமாயின. மேனாட்டிசையும் அங்கு ஒலித்தது. அதன் பயனாக மேனாட்டு இசைக் கருவிகளான பிடில், கிளாரினட் போன்றவை தமிழரின் இசையை ஒலிக்கத் தொடங்கின. இன்று அவை தமிழரின் இசைக் கருவிகள் பட்டியலில் இடம் பெற்றுள்ளன.

இஸ்லாமியர்களின் வரவால் வடக்கேயுள்ள இந்துஸ்தானி இசை தெற்கே ஒலிக்கத் தொடங்கியது. மேனாட்டினரின் வருகை பல விதமான இசைத் தாக்கங்களைக் கொடுத்துள்ளன. இவை அனைத்தும் கூடிக் கலந்து இன்று தமிழ் மண்ணில் ஒலிக்கும் தமிழர் இசையாகப் பரந்துள்ளது. இத்தகைய இசைகளின் தன்மைகளை உணர்ந்து கண்டால் அன்றித் தமிழர் இசை விளக்கம் முழுமையாகாது.

நாட்டுப் புற இசை பாமர மக்களால் இயல்பாக வளர்க்கப் படுவது. அது தமிழிசையாகத்தான் இருக்கமுடியும். ஆயினும் பல

வேறு தாக்கங்களுக்கு அந்த இசையும் ஆட்படுவதைத் தவிர்க்க முடியாது. அந்த இசையின் நிலையைக் கண்டு உண்மைகளை அறிய வேண்டியது மிகவும் தேவை.

இசை நிலையில் புதுமைகள் தோன்றுவது இயல்பு. அதைத் தடுக்க முயல்வது தேக்க நிலைக்குக் கொண்டு செல்வதாகும். ஆகையினால் இசையின் வளர்ச்சி நிலை ஆதரிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். அத்தகைய வளர்ச்சி நிலைகளை அறிந்து காணுதல் வேண்டும். தமிழர் இசை இன்று பரந்த அமைப்பில் பல வகைகளாகக் காணப்படுகிறது. அதைப் பல அமைப்புக்கள் பல முறைகளில் வளர்த்து வருகின்றன. அவை பயன்படுத்தும் நோக்கத்திலும் மாற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. அனைத்தையும் சிந்திப்பதில் தமிழர் இசையின் விளக்கம் அடங்கியுள்ளது.

காலந்தோறும் உள்ள வளர்ச்சியை அக்காலகட்டத்தில் எழுந்த நூல்கள் ஏதோ ஒரு வகையில் சுட்டிவிடும் என்று நம்பலாம். கல் வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் ஆகியவையும் இசை பற்றிய கருத்துக்களைத் தெரிவிக்கும். இதழ்களிலுள்ள குறிப்புக்கள், தமிழிசைச் சங்க ஆய்வுகள் அனைத்தும் தமிழர் இசை பற்றிய அரிய கருத்துக்களைத் தந்து உதவும். இவை அனைத்தையும் தமிழ் உணர்வு கொண்டும் இசையறிவு கொண்டும் சிந்திப்பதாயின் தமிழர் இசை பற்றிய கருத்துக்களைச் சிறிதளவாவது சிந்தனைக்கு உதவும் முறையில் தர இயலும். தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து தமிழ் மக்களின் இசை பற்றி அறிய முயலலாம்.

2. தொல்காப்பியம் உணர்த்தும்...

ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் தமிழரின் இசை மரபு எவ்வாறு அமைந்திருக்கும் என்பதை உய்த்தறிய தொல்காப்பியம் ஓரளவு துணை செய்கிறது. பண்டைத் தமிழரின் வாழ்வியல் செய்திகளைப் பொருளாகக் கொண்டு பல கருத்துக்களை இயல்பாகத் தரும் இனிய இலக்கண நூலாகத் தொல்காப்பியம் விளங்குகிறது. இசைக் கலை மனித வாழ்வுடன் பின்னிப் பிணைந்து இன்ப துன்ப உணர்ச்சிகளின் வடிகாலாக அமைகிறது. மனிதனின் உள்ளத்தையும் உணர்வு களையும் நன்கு அறிந்துள்ள தொல்காப்பியர் தமிழ் மக்களின் இசை உணர்வையும் நன்கு தெரிந்து அதைப் பற்றிய சில குறிப்புக் களை நூலுக்குத் தேவையான அளவில் அங்கங்கே உதிர்த்துள் ளார். அவற்றைத் திரட்டி முறைப்படுத்துவதாயின் சில செய்தி களைத் தெளிவாகவும் பலவற்றை உய்த்தறிந்தும் கூற முடியும்.

அகத்தெழு வளியிசை

இசைக்கு அடிப்படையானது ஒலி. மொழிக்கு அடிப்படையான எழுத்தின் பிறப்பு ஒலியில் அமைகிறது. காற்றிலிருந்து ஒலி தோன்றுகிறது. ஒலியதிர்வு அறிவியக்கத்தால் முறைப்படுத்தப் பெற்று வெளியிடப்படுவதில் ஒலியன் உருவாகி செவிப்புலனில் பதிவாகிறது. அதனை வளியிசை என்று தொல்காப்பியர் குறிப் பிட்டுள்ளார்.

> அகத்தெழு வளியிசை யரிறப நாடி
> யளபிற் கோட லந்தணர் மறைத்தே
> யஃதிவ ணுவலா தெழுந்துபுறத் திசைக்கு
> மெய்தெரி வளியிசை யளவுநுவன் றிசினே (I;102)

எழுத்தின் பிறப்பையே காற்றிலிருந்து எழும் இசையாகக் கருதும் அளவுக்குத் தமிழரின் அறிவு முற்றி முதிர்ந்துள்ளதைச் சிறப்பாகக் கருதலாம். எழுத்து என்பது வரையறுக்கப் பெற்ற ஒலி. வெற்றொலி என்பதிலிருந்து மாறுபட்டு அறிவுச் சிந்தனைக்கு உட்படுத்தப்பட்ட முறையமைப்பு ஒலி இசையாகிறது.

'அகத்தெழு வளியிசை' என்பதனை 'மூலாதாரத்திலிருந்து எழுகின்ற காற்றின் ஓசை' என்று நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம் தருகிறார். காற்றின் ஓசை மனிதனின் உள்ளக் கருத்துக்கு இசைய வெளிப்படும் போதுதான் அது 'வளியிசை' ஆகிறது என்பதை நன்கு சிந்திக்க வேண்டும். அகத்திலிருந்து காற்றின் ஒலி மன எண்ணத்தின்படி புறத்தில் இசைத்து அதன் அளவும் முறையும் வேறுபடும்போது பலவிதமான ஒலியன்கள் பிறக்கின்றன.

பண்ணுக்கு உரிய இசைக்கு இக்கருத்து உதவும் பாங்கினைக் கருதலாம். காற்றிலிருந்து தோன்றும் ஒலியானது மனித மனத்தின் எண்ணத்துக்குத் தக்கவாறு முறையமைப்புடன் வெளிப்படுவது இசையாகும். அகத்தெழு வளியிசையைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள கருத்து மனிதனின் குரல்வளை ஒலி அல்லது மிடற் றொலிக்குப் பொருந்தியுள்ளது போன்று புறத்தெழு வளியிசைக்குப் பொருந்துமா என்பதையும் இங்கு நினைத்துப் பார்க்கலாம்.

காட்டில் மூங்கில் ஒன்றுடன் ஒன்று உரசும்போது எழும் ஒலியை ஒருவகைப் புறத்தெழு ஒலியாகக் கருதலாம். ஆனால் அதை இசையாகக் கருத முடியாது. மாறாக ஒரு மனிதன் இரண்டு மூங்கில் கழிகளை எடுத்துத் தன் மனம் விரும்புமாறு உரசி அதில் எழும் ஒலியை முறைப்படுத்தி இன்னியமாகத் தன் காதில் ஏற்றுக் கொள்ளும்போது அது இசையாகி விடுகிறது. மேலும் அக்கழிகளை ஒன்றுடன் ஒன்றைத் தட்டி ஒலி முறைப்பாட்டைக் கால அளவுக் குள் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டு வரும்போது தாளமாக மாறி விடுகிறது. காற்றின் அதிர்வால் எழும் ஒலியும் மனித மனத்தில் எழும் எண்ணமும் இசையும் நிலையில் இசையமைப்பு தோன்று கிறது.

குழலோசை, யாழோசை ஆகியவை முறையே துளை வழியாக வும் நரம்பசைவாகவும் ஏற்படும் காற்றதிர்வால் தோன்றும் புறவளி ஒலிகள். அவை மனிதச் சிந்தனையால் ஒழுங்கு படுத்தப்படும்போது புறத்தெழு வளியிசையாக மாறி இனிக்கின்றன. பலவிதமான ஒலிகளின் இசைவினாலும் அவற்றுடன் மனித மனம் இசைவதினா லும் இசைக்கு அப்பெயர் மிகப் பொருந்திச் சிறந்துள்ளது.

இசை நீட்டம்

ஒலியானது உள்ளத்தெழும் எண்ணத்தைக் கொண்டு எழுத் தாகக் கருதப்படும்போது அது இசையாகப் பெயர் பெறுவதைத் தொல்காப்பியம் வாயிலாக அறிய முடிகிறது. எழுத்துக்கள் நீண்டு

ஒலித்தல் உண்டு. அத்தகைய நிலை தேவை கருதி ஏற்பட்டது. விதிமுறைக்கு உட்படும் செய்யுள் அமைப்புக்கள், எழுத்துக்கள் அளபெழுந்து ஒலிப்பதற்குக் காரணமாக அமைகின்றன.

அளபிறந் துயிர்த்தலு மொற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப (I; 33; 1-2)

என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா இக்கருத்தை விளக்கும் தரமாக உள்ளது. உயிரெழுத்துக்களின் நீட்டத்தைக் கூறிய பின்னர் இவ்வாறு உரைக்கப் பெற்றுள்ளது. இந்த நூற்பாவின் கருத்தைத் தெளிவு படுத்திக் கூற விரும்பிய நச்சினார்க்கினியர், 'முற்கூறிய உயிரும் உயிர்மெய்யும் மாத்திரையை (ஒலி அளவு) இறந்தொலித்தலும் ஒற்றெழுத்துக்கள் அரை மாத்திரையில் நீண்டொலித்தலும் யாழ்நூலிடத்தன என்று கூறுவர் புலவர்' என்று எழுதுகிறார்.

உயிர், உயிர்மெய், மெய் ஆகிய மூவகை எழுத்துக்களுக்கும் உரிமையான ஒலியளவு இலக்கணத்தில் வரையறுக்கப் பெற்றுள் ளன. ஆனால் அவை தேவை கருதிச் சில இடங்களில் நீண்டு ஒலிக்கும். அதனை அளபெடை அல்லது இசை நீட்டம் என்று கூறுவர். ஒலி நீள்வது இசை நீட்டமாகக் கருதப்பட்டுள்ளதை இதன் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். நச்சினார்க்கினியர் கூறி யுள்ளதைக் கொண்டு இவற்றின் அமைப்பும் விளக்கமும் யாழ் நூலில்இருப்பதாக நன்கு அறியலாம்.

யாழ்நூல் என்பது உறுதியாக இசைத் தொடர்பு உடையதாகத் தான் இருக்க முடியும். இதிலிருந்து தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள அளபெடை எழுத்துக்களுக்கும் இசைக்கும் இடையே உள்ள அணுக்கமான தொடர்பு விளங்கும். முற்கூறிய நூற்பாவின் தொடர்ச்சி இக்கருத்தைக் பற்றிய மேல் சிந்தனைக்குச் சிறப்பாக உதவும்.

.... இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர் (I; 33; 2-3)

அளபெடை இசையுடன் மிக நெருக்கமான உறவுடையது. இந் நூற்பாவில் கூறப்பெற்றுள்ள 'நரம்பின் மறை' என்ற தொடர் சிந்தனைக்கு உரியது. இது இசை பற்றிய செய்திகளைக் குறிப் பிடுவதாகத் தோன்றுகிறது. நச்சினார்க்கினியர் கூறியுள்ள யாழ் நூலையும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ள நரம்பின் மறையையும்

இணைத்துக் காண்பதாயின் இசை பற்றிய சிந்தனைக்குப் பயனுடைய சில கருத்துக்களைப் பெற முடியும்.

“அளவிறந்து நீண்டும் இசைத்தல் ஓசையோடு பொருந்திய நால்வகைச் செய்யுட்களுக்கும் உள என்று கூறுவர் ஆசிரியர் என்றவாறு” என இப்பகுதிக்கு உரைவகுத்த நச்சினார்க்கினியர் விளக்கம் தருகிறார். இதைக் கொண்டு ஓர் அரிய உண்மையை அறிய முயலலாம். செய்யுளுக்கு இரு கூறுகள் சிறப்பாக அமைய வேண்டும். அவை கருத்தமைப்பு, ஒலியமைப்பு என்பனவாகும். அவற்றை முறையே இயலாகவும் இசையாகவும் கருதலாம். நல்ல தமிழ்ப் பாடலில் இயல் தமிழும் இசைத் தமிழும் நன்கு சிறப்புற்று இருக்க வேண்டும், அக்காலத்தில் நான்கு வகையான செய்யுட்கள் அமைப்பாலும் இசையாலும் மாற்றம் கொண்டு சிறப்பாக எழுதப் பெற்றுள்ளன.

கால ஓட்டத்தில் கலையுணர்வின் அடிப்படையில் எழும் கலை யமைப்பு முறை மாறும் வேகத்தில் கருத்துணர்வின் அடிடப் படையில் எழும் பொருள் தன்மை மாறுவதில்லை. ஆகையினால் ஒரு காலத்தில் முகிழ்த்த கருத்து நிலைப்பது போன்று அக் காலத்தில் எழுந்த கலை நிலைப்பதில்லை. கருத்தும் கலையும் இணைந்துள்ள பண்டைய பாடல்களின் கருத்துக்கள் நன்கு விளங்கினாலும் அவற்றிலுள்ள கலைத்தன்மைகள் சற்றும் புரிய முடியாத நிலையில் உள்ளன.

தொல்காப்பிய நூற்பாக்களில் இசைத் தன்மையை அறிய இயலவில்லை. ஆகையினால் அவற்றில் இசையில்லை என்று கூறுவது தவறு. நுற்பாக்களின் கருத்துக்களும் தொடர்களும் அவற்றின் இசைத் தன்மையை விளக்கும் கருவிகளாக நன்கு அமைந்துள்ளன. உரையாசிரியர்களின் விளக்கம் இக்கருத்தை வலியுறுத்துவதாக உள்ளது.

இன்னிசை, இன்னியம் போன்ற குறிப்புக்கள் தொல்காப்பி யத்தில் காணப்படவில்லை என்றாலும் இன்னிசை வெண்பா, இன்னிசை அளபெடை போன்றவை குறிப்பாக உணர்த்தப்படு கின்றன. பின்னர் வந்த உரையாசிரியர்களும் இலக்கண ஆசிரியர் களும் இன்னிசை தொடர்பாக விளக்கம் தருவதற்கு உரிய செய்தி கள் குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் தொல்காப்பியத்தில் நுணுக்க மாகப் புகுத்தப் பெற்றுள்ளன. அளபெடை இசைக் குறிப்பை உணர்த்தும் ஓர் அமைப்பு முறை என்பது தெளிவு. இது இசைக்

கலைக்கு மிகத் தேவையான ஒன்றாகும். இசைநிறை, இன்னிசை, சொல்லிசை ஆகிய மூன்று வகை அளபெடைகள் பிற்கால இலக்கண நூல்களில் தெளிவாக விளக்கப்படுவதின் அடிப்படை தொல் காப்பியத்தில் கருக்கொண்டதே ஆகும். மூன்றிலும் இசைக்கு உரிய இடம் இருப்பதை நன்கு சிந்தித்து நுட்பமாக உணர்ந்து காணலாம்.

இசையிடன் அருகல்

இசை நீட்டம் போன்று இசை அருகலும் இசைக் கலைக்கு உரிய கூறாகும் செய்யுளில் எழுத்துக்கள் மாத்திரை குறைந்து ஒலிப்பதைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். 'இசை யிட னருகும்' (I; 13;2) என்ற தொடர் இத்தகைய இசையியல்பை விளக்குவதாகக் காணப்படுகிறது.

மகரக் குறுக்கத்தை விளக்கும்போது தொல்காப்பியர் இவ்வாறு கூறுகிறார். வேறு ஓர் எழுத்தின் ஓசையின்கண் மகர ஒற்று தனது அரை மாத்திரையில் குறுகிக் கான் (கால்) மாத்திரை பெறுதலை உடைத்து என்று நச்சினார்க்கினியர் இதற்கு விளக்கம் தந்துள்ளார். எழுத்துக்கள் இவ்வாறு தமக்கு உரிய ஒலி அளவி லிருந்து குறுகி ஒலிப்பது செய்யுளுக்குத் தேவையானதாக உள்ளது. உ, இ, ஐ, ஔ போன்ற உயிரெழுத்துக்களும் குறுகும். அவை இயல்பாகவும் தேவையாகவும் காணப்படுகின்றன. தேவை என்பதில் இசைத் தொடர்பு இருப்பதை உணர வேண்டும்.

மேலும் ஆய்த எழுத்தின் இயல்பைப் பற்றிக் கூறும்போதும் ஒலியைப் பற்றிய குறிப்பைத் தொல்காப்பியர் தருகிறார். அவரது குறிப்பு இசைவுணர்வுத் தன்மைக்குக் காட்டாக அமைவதை உய்த் துணரலாம்.

> 'உருவினும் இசையினும் அருகித் தோன்றும்
> மொழிக்குறிப் பெல்லாம் எழுத்தி னியலா
> ஆய்தம் அஃகாக் காலை யான'
>
> (தொல்; மொழிமரபு; சூ. 7)

இதன் விளக்கமாக நச்சினார்க்கினியர் கூறியிருப்பது சிந்தனைக்கு உரியதாகும். '**நிறத்தின் கண்ணும் இசையின் கண்ணும் சிறு பான்மை ஆய்தம் தோன்றும் பொருள் குறித்தலையுடைய சொல்லும் அவை ஒழிந்த எல்லா மொழிகளும் ஒற்றெழுத்துக்கள்போல அரை**

மாத்திரையின் கண்ணும் சிறுபான்மை மிக்கும் நடந்து ஆய்தம் சுருங்காத இடத்தான சொற்களாம்' என்பது அவர் தரும் விளக்கம்.

மேலும் இதற்குச் சிறப்புரையாக நச்சினார்க்கினியர் செய்யு ளியலில் கூறும் 'ஒற்றளபெடுப்பினும் அற்றென மொழிப' (சூ. 18) என்னும் சூத்திரத்துக்குக் 'கண்ண்டண்ணெனக் கண்டும் கேட்டும்' (மலை; 352) என்று கூறும்போது 'கண்ண்' என்பது சீர்நிலை எய்தினாற்போலக் 'கஃஃறென்னும் தண்டோட்டுப் பெண்ணை' என இசையின் கண்ணும் வந்த ஆய்தம் ஒரு மாத்திரை பெற்றுச் சீர்நிலை எய்துங்கால் அங்கு பெறுகின்ற ஒரு மாத்திரைக்கு இங்கு எதிரது போற்றி ஆய்தம் அதிகாரம் பெற்றமை கண்டு விதி கூறுகிறார்.

இளம்பூரணர் இதற்குக் காட்டாக 'கஃறென்றது' என்பது உருவு என்றும் 'சுஃறென்றது' என்பது இசை என்றும் கூறுவதை இங்கு இணைத்துச் சிந்திக்கலாம். ஓசை பற்றிய நுட்பமான உணர்வு இன்றி இவ்வாறு கருத்துக்களைத் தர இயலுமா என்பதை எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும் ஓசையின் நுட்பவுணர்வில் பிறப்பது இசை. தொல்காப்பியரின் காலம் இத்தகைய நுட்பமான ஒலி யுணர்வை உடையது என்பது இதனால் நன்கு விளங்கும்.

சீர்களை அலகிடுவதில் அளபெடையும் குறுக்கமும் உதவு வதைச் செய்யுளில் காணலாம். அதுபோன்று மந்த கதியிலும் துரித கதியிலும் இசையை அமைத்துப் பாடல்களைப் பாடுவதற்கு முறையே அளபெடை, குறுக்கம் ஆகியவைப் பயன்படுவதை உணரலாம். இசையமைப்புக்குக் கதிநிலை தேவையான கூறாக உள்ளது. செய்யுளில் அலகிடும் முறைக்கும் இசையமைப்புக்கும் பிரிக்க முடியாத இணைப்பு உள்ளது. எழுத்தை இசையாகக் கருதி அதன் நீட்டத்தையும் குறுக்கத்தையும் முறையாக வகுத்துக் கூறிய போக்கில் பண்டைத் தமிழரின் இசை உணர்வு நன்கு புலப்படுவதை அறியலாம்.

ஒழியிசைக் கிளவி

இசை என்பதைச் 'சொல்' என்ற பொருளிலும் தொல்காப்பியம் பயன்படுத்தியுள்ளதைக் காணலாம். இதிலிருந்து தனி எழுத்து மாத்திரமன்றி சொல்லும் இசையென அழைக்கப்பட்டுள்ளதை அறிகிறோம். ஒழியிசை என்பது இசையெச்சத்தைக் குறிப்பிடுகிறது (ii; 430). 'சொல்' என்ற சொல்லைத் தவிர பிற சொற்கள் ஒன்றோ பலவோ மறைந்திருப்பது ஒழியிசை என்பது பலருடைய

கருத்து. பல சொற்கள் எஞ்சுவதே இசையெச்சம் என்பது சேனாவரையர் கருத்து.

'ஒழியிசை எச்சம் ஒழியிசை முடிபின்' (II; 434; 1) என்ற நூற்பாவும் இங்குச் சிந்திப்பதற்கு உரியது. முன்பே 'ஒழியிசை ஓகாரம்' பற்றித் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளார் (II; 256; 1). அதற்கு உரை கூறும் சேனாவரையர், அறுவகை ஓகாரத்தில் ஒன்று ஒழியிசை என்று கூறி எடுத்துக்காட்டுடன் அதை விளக்க முற்படு கிறார். 'கொளலோ கொண்டான் என்பதில் கொண்டுய்யப் போயினான் அல்லன் என்பது முதலாய ஒழியிசை நோக்கி நிற்றலின் ஒழியிசை ஓகாரம்' இது அவருடைய தெளிவுரை.

இவ்விளக்கம் ஓசையின் நயமான சிறப்பை விளக்குவதாக அமைந்துள்ளது. கூறும் ஒலிப்பு முறையில் அவ்வுரையில் தொக்கியுள்ள அல்லது எஞ்சி எச்சமாகியுள்ள பொருள் கேட்போருக்கு நன்கு விளங்குகிறது. ஒலிப்பிசை முறைமையால் தொக்கியுள்ள பொருள் தொனிப் பொருளாக விளக்கப்படுகிறது. இதில் ஒலிக்கு அல்லது இசைக்குச் சிறப்பிடம் உள்ளதை அறியலாம். ஏனைய எச்சங்களிலும் ஒலிப்பு முறை வேறுபாடு இருப்பினும் ஒழியிசை எச்சத்தில் அதற்கு ஒரு தனி அமைப்பு இருப்பதினால் 'இசை' என்ற சிறப்புப் பெயரைப் பெறுவதாகக் கருதலாம்.

பொருளைப் பல முறையாக விளக்கும் தன்மை இசைக்கு உண்டு. சிலவற்றை மறைத்தும் பலவற்றை விளக்கியும் காட்டும் ஆற்றலுடையது இசை. ஒலிப் பொருளால் குறிப்பு காட்டி மறைந் திருப்பதை விளக்கிக் காட்டுவதால் 'ஒழியிசை எச்சம்' என்ற பெயர் பொருத்தமாக அமைவதைக் காணலாம். உணர்வுகளைச் சொல் லின்றி இசைப்பு முறையால் விளங்க வைக்கும் தன்மை இசைக்கு உரியது. ஓரிசைக்கு இன்பவுணர்வைக் கூட்டும் தன்மை யும் இன்னொரு வகை இசைக்கு இரக்கவுணர்வை ஊட்டும் ஆற்றலும் இருப்பதை இசையறிஞர் நன்கு உணர்வர். இசையூட்டும் உணர்வு இசையின் பொருளாகக் கருதப்படும். மறைவாக உணர்த்து வது இசையெச்சமாக மதிக்கப்படும். தகுந்த காரணமின்றிச் சொற்றொடர்களைத் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தி இருக்க மாட்டார். அதேபோன்று பொருத்தமான பொருளின்றிப் புதுப் பெயர்களை அவர் படைத்திருக்க மாட்டார்.

இசை என்று தொல்காப்பியர் பயன்படுத்திய அனைத்து இடங் களையும் தொகுத்து இடத்துக்குத் தக்க பொருளையும் பொருளுக்குத் தக்க பயனையும் அறிவாற்றல் கொண்டு நன்கு சிந்தித்துக் காண

முயன்றால் ஏதாவது ஒரு நிலையில் அவ்விடங்கள் இசைக் கலையுடன் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ இணைவதைக் காணலாம். 'இசை' என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் 24 இடங்களில் வந்துள்ளது. அனைத்தும் இசைக் கலையுணர்வுடன் ஏதோ ஒரு நிலையில் தொடர்புள்ளதாகவே தோன்றுகிறது.

நுட்பமான இசையுணர்வுடன் தொல்காப்பியர் 'இசை' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அது அவருடைய அறிவுத் திறனைக் காட்டுவதுடன் அக்காலத் தமிழரின் இசைத் தன்மையையும் விளங்கக் காட்டுகிறது. இசை மரபு நன்கு அமைந்த இடத்தில் தான் இத்தகைய ஆக்கமான சிந்தனை ஆற்றல் ஒரு நூலாசிரியருக்கு அமையும். ஓர் இலக்கண ஆசிரியருக்கு இவ்வாறு அமைவது தனித்தன்மையாகும்.

பாட்டு வண்ணம்

தொல்காப்பியர் அவர் காலத்திலுள்ள தமிழிசை மரபை விளக்கும் தரமாகப் பாட்டு வண்ணத்தைப் பற்றி விளக்கமான குறிப்புக்களைத் தருகிறார். அவர் பயன்படுத்தியுள்ள பாட்டு, வண்ணம் ஆகிய இரு சொற்களும் பொருள் பொதிவு மிக்கனவாகத் தோன்றுகின்றன.மேலும் அவ்விரு சொற்களையும் இணைத்து அவர் உருவாக்கியுள்ள பாட்டு வண்ணம் என்ற தொடர் அரிய சிந்தனைக் களமாகவே அமைந்துள்ளது. அதன் விளைபொருள் தமிழிசை மரபின் ஆக்கமாகவும் தேக்கமாகவும் காணப்படுகிறது. பண்டைத் தமிழர்தம் இசையின் பெருமைஆக்கமாகவும் நிறைவு தேக்கமாகவும் கருதப்படுதல் வேண்டும். பாட்டும் வண்ணமும் இணைந்து பாட்டு வண்ணமாகிப் பண்டைத் தமிழ்நாட்டின் இசை வண்ணத்தை இனிது இசைத்துக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

'பாட்டு' என்பது பாவும் ஆட்டும் இணையும் பொலிவைக் காட்டும் போக்கில் அமைந்து இருப்பதினால் அதில் யாப்பு, இசை, இயக்கம் ஆகிய மூன்றின் இணைப்பை உணர முடிகிறது. 'பாடல்' என்ற சொல்லும் பாவுக்கும் ஆடலுக்கும் இசைவான பொருளிடம் தந்து பாட்டுக்கு உரிய விளக்கக் கருத்தை ஒத்துக் கொள்ளும் தன்மையில் அமைந்துள்ளதைச் சிந்தித்து உணரலாம். பாட்டு என்பது செய்யுள், இசைப்பாடல், பாடுதல் என்றவாறு பொருளைத் தருவதினால் அது கருத்துடைய இசைப் பாடலைக் குறிக்கும் சொல் என்று கருதுவதே பொருத்தமாகும். கருத்துடைய செய்யுளைப் பொருத்தமுடைய இசையில் விருப்பமுடன் பாடுவது பாட்டு.

பாட்டில் ஆட்டும், பாடலில் ஆடலும் இருப்பதைக் காணின் இசைக்கும் கருத்துக்கும் ஒத்த அசைவுகளுக்கு அங்கு இடமுள்ளது என்பதையும் உணரலாம். இக்கருத்தை ஒப்புக்கொள்வதாயின் பாட்டில் செயல் அல்லது இயக்க ஆற்றலுடைய நாடகமும் சிறிது கலப்பதை அறியலாம். சிந்தனையை நன்கு திரட்டிக் காண்பதாயின் கருத்து, இசை, ஆட்டு ஆகிய மூவியல்புடைய 'பாட்டு' இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய முத்தமிழின் இணைப்பு இடமாகத் தோன்றுகிறது.

'வண்ணம்' என்பது நிறம், ஒப்பனை, அழகு, குணம் அல்லது பண்பு, சிறப்பு, வகை, சாதி, பாவின் ஓசை வேறுபாடு, இசைப் பாட்டு எனப் பல்வேறு பொருள்களைத் தாங்கி நிற்கும் சொல்லாக உள்ளது. இதிலிருந்து இச்சொல் இசையுடன் தொடர்புடையது என்பது மட்டுமல்லாமல் இனிமையும் அழகும் பொலிந்து சிறக்கும் ஈர்ப்புப் பொருளுடைய சொல்லாகவும் விளங்குவதை அறியலாம். கலை அனைவரையும் கவர்வது. அதில் பொலிவு உண்டு. முருகியல் உணர்வு உண்டு. அத்தகைய அருங்கலைகளில் ஒன்று இசை. எண்ணுவதற்கு இனிய பொருளைத் தாங்கி நிற்கும் அருஞ் சொல்லான வண்ணத்தைத் தொல்காப்பியர் இசைக்குப் பொருத்த மாகக் கூறி இருப்பது அக்காலத்தைப் பற்றிய இசைச் சிந்தனைக்குச் சுவையான விருந்தாகும்.

வண்ணத்தை 20 வகையாகப் பிரித்துப் பெயர்களைச் சுட்டித் தொல்காப்பியர் ஒரு நூற்பாவை யாத்துள்ளார் (III; 514). பாவண்ணம் தொடங்கி முடுகு வண்ணம் முடிய இருபது பெயர் களை அடுக்கிக் கூறுகிறார். பாவண்ணத்துக்கு விளக்கம் தரும் இளம்பூரணர் சொற்சீரடியாகி நூலின்கண் பயின்று வருவது என்று எழுதுகிறார். உரையாசிரியர்கள் தங்களுடைய விளக்க உரைகளில் பாவமைப்புக்குச் சிறப்புக் கொடுத்தே எழுதியுள்ளனர். இசை யமைப்பைப் பற்றிய செய்திகளைத் தொட்டும் தொடாமலும் சுட்டிச் சென்றுள்ளனர்.

இவ்வாறு எழுதியுள்ளதன் காரணத்தைச் சிந்திக்கலாம். உரையாசிரியர்கள் தொல்காப்பியரின் காலத்துக்கு மிகப் பிந்திய வர்கள். நூலாசிரியரின் காலத்து இசைமரபு மாறி உரையாசிரியரின் காலத்தில் அதன் இயல்பு கண்டறிய முடியாததாக இருந்திருக்க லாம். ஆகையினால் உரையாசிரியர்கள் தாங்கள் நன்கு அறிந்த பாடலமைப்பு முறைகளை விளக்கியது போன்று தங்களால் நன்கு அறிய முடியாத இசையமைப்பு முறைகளைத் தெளிவாக விளக்கத் தெரியாமல் விட்டிருக்கலாம்.

இப்பொழுது உரையாசிரியர்கள் உணர்த்தாது விட்டுள்ள வற்றை ஊகத்தாலன்றி உண்மையாக விளக்குவது கடினம். சொற் பொருள், பயன்படுத்தப்பெற்ற இடம், காலவுணர்வு போன்ற வற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டே விளக்கங்களைத் தர முயல வேண்டியுள்ளது. தொல்காப்பியரின் பலவிழுமான அரிய திறன் களை மனதில் இருத்திச் சிந்திக்கும் போது மறைபொருளாகக் கிடந்தவை சிந்தனைக்கு ஒளிகாட்டித் தாம் கொண்டுள்ள நிறை பொருளைக் குறையின்றி உமிழத்தான் செய்கின்றன.

தொல்காப்பியர் அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம் என்ற இரண்டினை இருபது வகைக்குள் அடக்கிக் கூறியுள்ளார். இவற்றுக்கு விளக்கமாக 'அகப்பாட்டு வண்ணமாவது முடியாத் தன்மையான் முடிந்ததன் மேலதென்றவாறு; புறப்பாட்டு வண்ண மாவது முடிந்தது போன்று முடியாதாகிவரும் என்றவாறு' என இளம்பூரணர் உரைதந்துள்ளார். (III; 514; 7)

இவ்விளக்கத்தில் பாடலமைப்பு முறையைத் தான் உரை யாசிரியர் உணர்த்தியுள்ளார். ஓரளவு இப்பாட்டுக்களின் கருத்து இவ்வாறுதான் அமைந்து இருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம். பாட்டின் இசையமைப்பு இப்படி இருந்தது என்று அறிவதற்கு எந்த விளக்கமும் இல்லை. ஆயினும் அவ் இரண்டின் பெயர்களைக் கொண்டு முறையே அகவுணர்வுடன் கூடிய இசைப்பாடல் என்றும் புறவுணர்வுடன் கூடிய இசைப்பாடல் என்றும் நினைக்கலாம்.

ஆனால் அந்த இருபது வண்ணங்களைச் சேர்ந்த வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம் ஆகிய மூன்று பெயர்களும் அவற்றின் இசைத் தன்மையினைச் சிறிது உணரும் பாங்குடன் அமைந்துள்ளன. அவை முறையே வல்லெழுத்து, மெல்லெழுத்து, இடையெழுத்து ஆகியவை நிறைந்த பாடல்களாக அமைந்தமை என்று உரையாசிரியர்களால் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இசையைக் கடுமையாக்க வல்லெழுத்துக்களும் மென்மையாக்க மெல்லெழுத்துக்களும் இடைப்பட அமைக்க இடையெழுத்துக்களும் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு முறை இங்கு தெளிவாக்கப் பெறுகிறது. எழுத்துக்களையே இசையமைப்புக்குத் தக்கவாறு அமைத்து ஒழுங்கு முறை கண்ட பண்டைத் தமிழர் இசையறிவில் எவ்வளவு சிறப்புடையவராக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம்.

பாட்டு வகைகள்

வகைப்பாடு செய்தல் அறிவுத் திறனாக மதிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். வகைப்படுத்த வேண்டிய அனைத்தையும் பற்றி முழுமையாகத் தெரிந்தல்லாமல் அவற்றை முறையாகவும் சீராகவும் வகை செய்து காட்ட முடியாது. தொல்காப்பியர் தம் காலத்துப் பாடல்கள் அனைத்தையும் நன்குணர்ந்து சிறப்பாக வகைப்படுத்தித் தந்துள்ளார். பாடல்களை அவற்றின் புறவமைப்பு முறை, இசையமைப்பு முறை, கருத்து நிலை போன்ற பலவற்றைக் கொண்டு வகைப்பாடு செய்யலாம் இவற்றுள் இரு தன்மைகள் இணைய வகைப்படுத்துதல் மிகக் கடினமான செயல் என்பதை உணர வேண்டும்.

தொல்காப்பியர் பாடல்களின் அமைப்பு முறையைக் கொண்டும் பாடல்கள் உணர்த்தும் கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் வகைப்பாடு செய்துள்ளதாகத் தெரிகிறது. அவற்றின் இசைத் தன்மையைக் கொண்டும் சில வகைப் பாடல்களைப் பாகுபாடு செய்துள்ளார் என்று கருதவும் இடமுள்ளது.

ஆசிரியப் பாட்டு (III; 459) நெடுவெண் பாட்டு, குறுவெண் பாட்டு (III; 460) ஆகியவற்றின் புறவமைப்பு சிறப்பாகக் கருதப் பட்டுள்ளன. இருப்பினும் அவற்றின் ஓசையமைப்பும் வரையறுத்துக் கூறப்படுகின்றன. அடிவரை, சீர் முதலிய அமைப்பு முறை ஆகிய வைப் புறவமைப்பைக் காட்டுவன. அகவல் ஓசை, வெள்ளோசை போன்றவை இசைத் தன்மையைக் குறிப்பிடுவன.

அங்கதப் பாட்டு (III; 461) கலிவெண் பாட்டு, கைக்கிளைச் செய்யுள், செவியுறை வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து, புறநிலை வாழ்த்து (III; 462) போன்றவை சிறப்பாகக் கூறும் பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டே பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் ஒவ்வொரு வகைப்பாடலும் இன்ன இன்ன அமைப்பில் இருக்க வேண்டும் என்ற விதிமுறைகளும் உள்ளன.

கலிப்பாவும் அதன் வகைகளும் தனிச் சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. அதன் பாடல் அமைப்பும் இசைக் கூறுகளும் நன்கு சிந்திக்க வேண்டியதாகக் காணப்படுகிறது.

> **ஒத்தா ழிசைக்கலி கலிவெண் பாட்டே**
> **கொச்சகம் உறழொடு கலிநால் வகைத்தே.**
>
> **(III; 435)**

கலிப்பாவின் நான்கு வகைகளும் இசைவேறுபாடு உடையன. இசை வேறுபாட்டுக்குத்தக்கவாறு அமைப்பு முறை மாறுபடுவது நுட்பமாகத் தோன்றுகிறது.

'தாழிசை' என்ற பெயரில் 'இசை' வருவது அதன் இசையமைப்பின் சிறப்புக் கருதியே என்று சிந்தித்துப் பார்க்கலாம். இது மூன்றடுக்கி வர வேண்டும் என்று கருதியதின் காரணம் இசைநயம் பெருக்கும் கருத்தாகவே இருக்க வேண்டும் என்பதை நினைத்துப் பார்க்கலாம். தாழிசையிலிருந்து ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா வேறுபடும் முறையை நுட்பமாகக் கவனிக்க வேண்டும்.

ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா இரு வகைப்படும் (III; 436). அதன் ஒருவகை இடைநிலைப் பாட்டு என்று சிறப்பித்துக் கூறப்படும் தாழிசை ஆகும். இளம்பூரணர் 'இடைநிலைப் பாட்டு எனினும் தாழிசை எனினும் ஒக்கும்' என்று விளக்கம் தருகிறார். தாழிசை பற்றிய சிறப்புச் செய்திகளைத் தொல்காப்பியர் நான்கு வெவ்வேறு நூற்பாக்களில் விளக்குகிறார் (III: 440; 441; 444; 452). இவற்றில் அதன் இசைபற்றிய குறிப்பு வெளியிடப்படுகிறது. ஒத்தாழிசையின் அமைப்புக் கூறுகள் தனியாகத் தரப்பட்டுள்ளமை (III; 446) அது தாழிசையிலிருந்து வேறுபடுவதை நன்கு புலப் படுத்திக் காட்டுகிறது.

பரிபாடல்

பாட்டு வகைகளில் பரிபாடல் அக்காலத்தில் மிகச் சிறப்பாகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும். தொல்காப்பியர் அதைப் பற்றிப் பல கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளார். ஆகையினால் பரிபாடலைத் தனியாகச் சிந்திப்பது நலம். பரிபாடலை இசையுடைய பா என்றும் பரிந்து வரும் இயல்புடையது என்றும் விளக்கியுள்ளனர்.

பரிபாடல் (III; 464) இசைக்கு முதலிடம் கொடுப்பதாகும் இத்தகைய அமைப்பில்தான் இருக்க வேண்டும் என்ற வரன் முறையும் பரிபாடலுக்கு உண்டு. தொல்காப்பியர், பரிபாடலில் எந்த எந்த கருத்துக்கள் இடம் பெறலாம் என்றும் வரையறை செய்து கூறியுள்ளார். இசைக்கு உரிய நல்ல அமைப்புடைய பாடலாகப் பரிபாடல் பண்டைத் தமிழர்களால் கருதப் பெற்றுள்ளது.

'பரி' என்பது அலங்காரம், அன்பு, உண்மை, உயர்ச்சி, உள்ளக்களிப்பு, பெருமை, வணக்கம், விரிவு எனப் பல பொருளை யுடையது. 'பரித்தல்' என்ற சொல்லுக்குக் காத்தல், 'சுமத்தல்;

தாங்குதல், தரித்தல் என பலவாறு பொருள் கூறப்பெற்றுள்ளது. பரிபாடல் பரிதல் தன்மை உடையது என்று கருதுவதாயின் அதன் விளக்கம் அன்பு, அன்புடன் கூறல், இரங்கல், அறுத்தல், ஒடிதல், ஒழுகல், பரிந்துரைத்தல் என அமையும். உயர்வான அன்பு ஒழுக்கத்தையும் பெருமையான வாழ்வையும் பரிந்துருகும் வணக்கத்தையும் இரக்கவுணர்வையும் உடைய இசைப் பாடல்களாகப் பரிபாடலைக் கருதலாம் என்பதற்கு இந்தப் பெயர் மிகப் பொருத்தமாக உள்ளது. சங்க இலக்கியத்தில் கண்டுள்ள பரிபாடல் பாக்கள் இக்கூறுகளுடன் அமைந்திருப்பதைப் பொருத்தி இதன் பெயர்ப் பொருத்தத்தை உறுதிப்படுத்தலாம்.

'பரிபாட்டென்பது இசைப்பா' என்று கூறும் பேராசிரியர், 'கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறை மார்க்கத்தன' என்றும் உரைத்துள்ளார் (பேரா. தொல். செய். 242). இவர் பரிபாடலின் இசைத் தன்மைக்கு முதலிடம் கொடுத்துள்ளார். இளம்பூரணர் 'பரிந்தபாட்டு பரிபாட்டென வரும்'; அஃதாவது ஒரு வெண்பாவாகி வருதலின்றிப் பல உறுப்புக்களோடு தொடர்ந்து ஒரு பாட்டாகி முற்றுப் பெறுவது' என்று கூறியுள்ளார். இவர் பாடலமைப்மைப் பற்றி விளக்குவதைக் காணலாம். பரிந்த போக்கு, வெண்பாவின் ஒப்பு, பல உறுப்புக்களின் இருப்பு ஆகியவை குறிப்பிடப்படுகின்றன. இதிலிருந்து பரிபாடல் அமைப்பு முறையில் ஒரு தனித் தன்மை உடையது என்றும் ஆனால் வரையறுத்துக் கூறும அமைப்பில் இல்லை என்பதும் புலனாகும் (இளம். தொல். செய். 112).

பேராசிரியர் பரிபாடல் என்பது பரிந்து வருவது என்று இளம்பூரணரைப் போன்று கூறினாலும் அமைப்பை விளக்கும்போது கலியுறுப்புப் போலாது பல வடிவும் ஏற்று வரும் என்று சொல்கிறார் (பேரா. தொல் செய். 118). நச்சினார்க்கினியர் பரிபாடலின் பரிந்து வரும் தன்மையை ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார். ஆனால் அது கலியுறுப்புப் போலாது நான்கு பாவானும் வந்து பல அடியும் வருமாறு நிற்கும் என்று உணர்த்த முற்படுகிறார் (நச். தொல். செய். 118). உரையாசிரியர்கள் ஒருவருக்கொருவர் பரிபாடலின் அமைப்பைப் பற்றி வேறுபடுவதின் காரணம் அதன் அமைப்பு ஒரு படித்தாக இராது மாறிமாறி அமைவதாகும்.

பரிபாடல் பரிந்த பாட்டாக இசையுடன் அமைந்தது என்பது தெளிவாகிறது. ஆனால் குறிப்பிட்ட அமைப்பு இல்லாமல் பல உறுப்புகளுடன் காணப்படுகிறது. இதன் காரணம் சிந்தனைக்கு

உரியது. வாய்மொழிப் பாடல்கள் ஒரே விதமான அமைப்புக்குள் அடங்காத இசைப்பாடல்களாக முதலில் இருந்திருக்கும் என்று கருதலாம். சில நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் ஒரே இசையமைப்பு உடையனவாக இருந்திருக்கலாம். இசை மாற்றம் காண விரும்பிப் பாடலில் பல உறுப்புக்களை இணைத்திருக்க வேண்டும். பரிபாடலை வாய்மொழிப் பாடல்களின் வளர்ச்சியாகக் கருதலாம்.

பரிபாடலின் பொருள் பெரும்பாலும் உலகியல் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமைந்துள்ளது. பேராசிரியரின் குறிப்பைக் காணும்போது பரிபாடல் உறுதிப் பொருள் நான்கினுள் இன்பத்தையே பொருளாகக் கொண்டு கடவுள் வாழ்த்து, மலை விளையாட்டு, புனல் விளையாட்டு முதலிய கூறுகள் அமையப் பாடப் பெற்றுள்ளதாக அறியலாம் (பேரா. தொல். செய். 121). நச்சினார்க்கினியர் வேறு ஓர் இடத்தில் 'தெய்வ வாழ்த்து உட்படக் காமப் பொருள் குறித்து உலகியலே பற்றிவரும்' என்று கூறுவது இங்கு இணைத்துச் சிந்திப்பதற்கு உரியதாகும் (நச். தொல். அகத். 53).

பரிபாடலின் தோற்றத்தைக் கருதித் தமிழிலுள்ள பாக்களின் தோற்ற வளர்ச்சியைப் பற்றிச் சிந்திக்கத் தோன்றுகிறது. இதனை முடிந்த முடிவாகக் கருதமுடியாவிட்டாலும் மேல் சிந்தனைக்கு வழி திறப்பாகக் கொள்ளலாம். வாய்மொழியாகவுள்ள இசைப் பாடல் வழி பரிபாடல் தோன்றியிருக்கலாம். இதன் அமைப்பு சீர்ப்பட்டு இயல்தன்மை மிகுந்து கலிப்பாடல்கள் உருவாகி இருக்க வேண்டும். இதற்கிடையில் குறுகிய வாய்மொழிப் பாடல்கள் வழி பண்ணத்தியமைப்பு, பல்வகை வாழ்த்துப் பாடல்கள், மருட்பாக்கள் தோன்றி இருக்கலாம்.

பாடலின் இயல் தன்மை மேலும் பெருகி அமைப்பு முறைப் படுத்தப்படும் முயற்சியில் ஆசிரியப்பாவும், அதனையடுத்து பஃறொடை வெண்பாவும் புலவர் நாவில் தவழ்ந்து எழுத்துருவாகி இருக்கலாம். நேரிசை வெண்பா போன்றவை சரியான வரன் முறைக்கு உட்பட்டு பின்னர் எழுதப் பெற்றிருக்க வேண்டும். விதி முறைகளைக் கடக்க கவிஞர்கள் துணிந்து பலவிதமான பாவினங்களைப் படைத்திருப்பதாகக் கருதலாம். ஒன்று வழக்கத்தில் இருக்கும்போது இன்னொன்று இல்லை என்று கூறமுடியாது. கருத்தின் தேவை, கவிஞனின் திறமை ஆகியவற்றைக் கொண்டு செய்யுட்களை விரும்பிய பாவமைப்பில் பாடியிருக்கலாம்.

பரிபாடலின் இசைத் தன்மையைப் பற்றியும் பண்ணமைப்பைக் குறித்தும் சில கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளன. பரிபாடலில் இரண்டாவது முதலிய பதினொன்றின் பண் பாலையாழ் என்றும் பதின்மூன்றாவது முதலிய நான்கன் பண் காந்தாரம் என்றும் இருத்தலை உற்று நோக்கும்போது இந்நூற்பாடல்கள் தேவாரங் கள் போலவே பண்டைக் காலத்தில் பண் முறையால் தொகுக்கப் பெற்று உரிய பண்களுடன் பாடப்பெற்று வந்தன என்று தெரிகிறது. 'எழுத்துரு வொக்கும் பகுதியின் வந்த பாடகர் பிழைப்பும்' (11; 2) என்னும் இந்நூல் உரைச் சிறப்புப் பாயிரப் பகுதியும் இக்கருத்தை வலியுறுத்தும். பிற்காலத்தில் பண்ணொடு பாடும் வழக்கம் இல்லாமல் போயினமையின் அம்முறையை இப்போது சிறிதும் தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை என்று உ. வே. சா. கருத்துக் கூறுகிறார்.[1]

கருத்துக்களை அழுத்தமாகக் கூறும் தகுதியுடன் அமைந்த பாவமைப்புக்கள் தோன்றிய காரணத்தினால் இயல் தமிழ்ப் புலவர்கள் பரிபாடலை நீக்கிக் காலத்தின் தேவை கருதிப் படித்துச் சுவைப்பதற்குத் தக்க பாடல்களை எழுதியிருக்கலாம். இறையனார் அகப்பொருள் உரை சில பழமையான பரிபாடல்களைப் பற்றிக் குறிப்பு தருகிறது. ஆனால் அவை இன்று இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பிற்காலத்தில் திருக்குருகைச் சடகோபராழ்வார் சந்நிதிக் கவிராயர் பரம்பரையிலிருந்த சிறந்த கவிஞர் ஒருவரால் இயற்றப் பெற்றதாகத் தெரிகின்ற பாப்பாவினம் என்னும் நூலில் அவர் இயற்றிய நான்கு பரிபாடல்கள் காணப்படுவதாக உ. வே. சா. குறிப்பிடுகிறார்.[2]

பரிபாடல் இசையமைப்பு கொண்டது என்பது தெளிவு. அக் காலத் தமிழரின் இசை உணர்வு, பண்ணமைப்புத் திறன் ஆகிய வற்றை அதன் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். இனிமையான இசைப் பாடல்கள். தாளத்துடன் பாடக்கூடிய தகுதியில் அவை அமைந்துள்ளதாக அறிய முடிகிறது. ஆனால் அவற்றுள் அமைந் துள்ள பண்ணும், தாளமும் இன்று புரியாத ஒன்றாகவே உள்ளது. இருப்பினும் பண்டைத் தமிழரின் இசைப் புலமைக்குப் பரிபாடல் உறுதியான சான்று பகரும்.

---

1. உ. வே. சாமிநாதய்யர், பரிபாடல், முன்னுரை, பக். xi, சென்னை-41 1980.

2. மேற்படி, பக். xiii.

பண்ணத்தி

தொல்காப்பியர் அடிவரையில்லாத ஆறுவகைச் செய்யுட்களை விளக்கியுள்ளார் (III; செய். 173-175). பிசி என்னும் ஒரு வகையை இது 'கூற்றிசை வைத்த குறிப்பு' எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்டுள்ளார் (III; செய். 158). இதனைப் பொருளிசை என்றும் வழங்குவதும் உண்டு. இதிலுள்ள சிறப்பு பொருளில் அடங்கியுள்ளது. இது புதிரமைப்பு உடையது. விடுகதை போன்று ஒரு விடையைத் தாங்கி வரும். பாடலாக அமையும் புதிர்களைப் பிசியாகக் கருதிப் பேராசிரியர்,

> 'குடத்தலையர் செவ்வாயிற் கொம்பெழுந்தார்
> கையின் அடக்கிய மூக்கினராகும்'

என்பதனை எடுத்துக்காட்டாகத் தருகிறார். இதன் விடை யானையாகும்.

ஆனால் நச்சினார்க்கினியர் தன்னுடைய கருத்து மாறு பாட்டைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேற்காட்டியதைச் சுட்டி 'இது பாட்டு வடிவிற்றாய் வருதலிற் பிசியெனலும் ஆகாது; குறித்த பொருளை நாட்டி நாற்சொல் இயலான் யாப்புவழிப் படாமையின் மரபழிந்து பிறவும் குறைதலின் பாட்டெனவும் படாதாயிற்று. அதனால் இது அடிவரையறை இன்றாயிற்று' என்று கூறுகிறார். உரையாசிரியர்களுக்கே தொல்காப்பியரின் உண்மையான கருத்து சரியாகப் புரிய முடியாத அளவுக்கு முந்தியதாக உள்ளது.

பிசியை ஒத்த இயல்புடையதாகப் பண்ணத்தி என்ற இசைப் பாடல் இருப்பதைத் தொல்காப்பியம் வாயிலாக அறியலாம். பிசி என்பது இரண்டடி அளவினை உடையது. ஆகையினால் பண்ணத்தியும் அதே அளவுடைய பாட்டாகவே இருக்கும் என்று கருதுவதைச் சிந்தனை செய்ய வேண்டியுள்ளது. இரண்டடிக்குள் எந்த அளவுக்கு இசைச் சிறப்பைக் காட்ட இயலும்? பிசிக்கும் பண்ணத்திக்கும் இடையிலுள்ள ஒப்புமைக் கூறாக எதைத் தொல்காப்பியர் கருதியிருப்பார் என்பதை இன்னும் நன்கு ஆய்வு செய்ய வேண்டும். காலம் கடந்ததைப் பற்றி மேலும் சரியாகச் சிந்திக்கத்தக்க ஆதாரங்கள் கிடைத்தாலன்றி பொருத்தமான முடிவுக்கு வர இயலாது.

> பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகிப்
> பாட்டின இயல பண்ணத் தியயே (III; 482)

என்பது தொல்காப்பியரின் கருத்து. இளம்பூரணர் கருத்துப்படி பண்ணத்தி பாட்டுக்களின் இயல்பை உடையவாம் பண்ணைத் தோற்றுவிக்கும் செய்யுட்கள் ஆகும். பேராசிரியர் தான் அறிந்த வாறு பண்ணத்திக்கு மேலும் விளக்கம் தர முயல்கிறார். "மெய் வழக்கல்லாத புறவழக்கினைப் பண்ணத்தி என்ப. இஃது எழுதும் பயிற்சி இல்லாத புறவுறுப்புப் பொருள்களைப் பண்ணத்தி என்ப என்பது. அவையாவன: நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டும் மடையும் வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப் பாட்டும் கடகண்டும் முதலாயின."

இவ்வாறு உரையாசிரியர்கள் கருத்துக்களை நோக்கின் பிசிக்கும் பண்ணத்திக்கும் நிரம்ப வேறுபாடு இருப்பது புலனாகும். பிசியில் புதிராகிய பொருளுக்குச் சிறப்பிடமும் பண்ணத்தியில் இசையாகிய இயல்புக்கு உயர்விடமும் இருப்பது விளங்கும். பண்ணைக் குறிப்பிடும் தன்மை பண்ணத்தியின் பெயரிலுள்ளது சில விளக்கங்களை உறுதிப்படுத்த ஏதுவாகலாம். மேலும் பிசியோடு ஒத்த அளவினதாகிப் பாலையாழ் என்னும் பண்ணுக்கு இலக்கணப் பாட்டாகி வந்தமையால் பண்ணத்தி ஆயிற்று என்று இளம்பூரணர் கருதுவது சிந்தனைக்கு உரியதாகிறது.

அடிநிமிர் கிளவி ஈரா றாகும்
அடியிகந்து வரினும் கடிவரை யின்றே (III; 484)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா பண்ணத்தி பற்றிய சில விளக்கங் களுக்குத் துணை நிற்பதாகும். இந்த இசைப்பாட்டின் (பண்ணத்தி) பேரெல்லை பன்னிரண்டடி என்றும் அடிகள் நாற்சீர்களையுடையன என்பது அல்லாமல் மிக்கும் குறைந்தும் வரலாம் என்ற குறிப்பை யும் உடையது என்றும் கருதப்படுகிறது.

பண்ணத்தி பற்றிய சரியான கருத்தை இதுவரை யாராலும் சரியாகச் சொல்ல முடியவில்லை என்றே கருத வேண்டியுள்ளது. உரையாசிரியர்கள் தம்முள் மாறுபட்டே விளக்கம் தருகின்றனர். ஆராய்ச்சி அறிஞர்களாலும் பொருத்தமான முடிவுக்கு வர முடிய வில்லை. பண்ணத்தி தொல்காப்பியர் காலத்தில் பெருவழக்காக இருந்த ஒருவகை இசைப்பாடல் அமைப்பு என்று உறுதியாகக் கொள்ளலாம். அதன் புறவமைப்பு இன்னும் சிந்திக்க வேண்டிய தாகவே உள்ளது.

இசைவாணர்கள்

தொல்காப்பியத்தில் இசைவாணர்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் இருப்பதாக அறிய முடியவில்லை. ஆனால் பரத்தையிற் பிரிவு

காரணமாகப் பாணர், பாடினி, கூத்தர், விரலியர் போன்றோரை ஊடல் தீர்க்கும் வாயிலாக அனுப்பும் மரபு கூறப்படுகிறது. இவர்கள் தோழி, தாய் போன்று மறைவுமொழி பேசும் உயர் தகுதி உடையவர்கள் அல்லர். ஆயினும் தலைவனிடம் அவர்களுக்கு இருக்கும் அணுக்கத்தின் காரணமாகவும் உறவின் உரிமையாலும் பிணக்கத்தைத் தீர்த்துவைக்கும் வாயில்களாகக் கருதப்படு கின்றனர். அவர்கள் தங்கள் கருத்தை வெளிப்படையாகக் கூற வேண்டிய கடப்பாடு உடையவர்கள் (III; பொரு; 45).

பாணன், கூத்தன், பாடினி, விறலி ஆகியோர் இசையிலும் கூத்திலும் திறமுடையவர்கள் என்பது பண்டை இலக்கியங்கள் காட்டும் உண்மை. அவர்களுடைய கலைத்தன்மையை உணர்த்த வேண்டிய தேவை தொல்காப்பியத்தில் எந்த இடத்திலும் ஏற்பட வில்லை ஆகையினால் அத்தகைய குறிப்பு இந்த இலக்கண நூலில் கிடைக்க வாய்ப்பில்லை. ஆனால் கலைத்தன்மை இல்லா தவர்கள் என்ற குறிப்புமில்லை.

தஞ்சைவாணன் கோவை, பாணனாகிய வாயிலைத் தலைவி மறுத்துரைக்கும் பகுதியை விளக்கும்போது,

'கலையாகு நின்னிசைக் கண்ணி
கொண்டே எதிர்கன்று தின்னிப்
புலையா கடக்கவெம் மிற்போக
போக புறங்கடையே' (393)

என்று கூறுவதைக் காணலாம். இதை நோக்கும்போது வாயிலாக வரும் பாணனும் இசைப்புலமை உடையவனே என்பது நன்கு விளங்கும்.

பரத்தை வாழ்வில் கலைக்கு இடமுண்டு. பாணர் போன்றோர் தலைவனின் வாழ்வியலில் உதவுவதற்கு அவர்களுடைய கலைத் தன்மையே காரணமாக இருந்திருக்க வேண்டும். இசைக்கலையால் பரத்தையர் உறவுடைய தலைவனுக்குப் பாணர், கூத்தர், பாடினி, விறலி போன்றோர் அணுக்கமாகி அவனுக்கு வாழ்வில் சிக்கல் எழுந்தபோது வாயில்களாக மாறி உதவ முன்வருவதாகக் கருத லாம். தொல்காப்பியர் காலத்தில் பாணர், பாடினி போன்றோர் இசைக்கலைப் பயிற்சி உடையவர்களாக இருந்திருப்பர் என்று கூறலாம்.

இசைக்கருவிகள்

இசைக் கருவிகளை இரண்டு விதமாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று குழல், யாழ் போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகள். அடுத்தது பறை, தண்ணுமை, முழவு போன்ற தாளவிசைக் கருவிகள். தொல்காப்பி யருக்கு இத்தகைய கருவிகளைப் பற்றித் தனியாக விளக்கிக் கூற வேண்டிய தேவை அவருடைய இலக்கண நூலில் ஏற்படவில்லை. ஆனால் ஐவகை நிலத்தின் கருப்பொருளைப் பற்றிக் கூறும்போது ஒவ்வொன்றுக்கும் உரிய யாழ், பறை முதலியவற்றைக் கூற வேண்டியதாகிறது.

தொல்காப்பியத்தில் நிலங்களின் கருப்பொருட்களாகப் பல வ...றக் குறிப்பிடுகின்றார்.

'தெய்வ முணாவே மாமரம் புட்பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
இவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப'
(III; அகத்; 18)

...ந்நூற்பாவில் தாளவிசைக் கருவியாகிய பறையும் பண்ணிசைக் கருவியாகிய யாழும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைக் காண லாம். தனித்தனி நிலத்துக்குரிய இசைக் கருவிகளை நம்பியகப் பொருள் தனித்தனியாகத் தெளிவாகக் கூறுகிறது. குறிஞ்சிக்குத் தொண்டகப் பறையும் குறிஞ்சி யாழும் ஆகும். பாலைக்குத் துடியும் பாலை யாழும் உரியன. முல்லைக்கு ஏறு கோட்பறையும் முல்லை யாழும் உள்ளன. மருதத்துக்கு நெல்லரிகிணையும் மணமுழவும் தாளக் கருவிகள். மருதயாழ் பண்ணிசைக் கருவியாக உள்ளது. நெய்தலுக்கு மீன்கோட்பறையும் நாவாய்ப் பம்பையும் தாளக் கருவிகள். விளரியாழ் பண்ணிசைக் கருவி. இடத்துக்கும் அவற்றின் வாழ்வியல்புக்கும் தக்கவாறு கருவிகள் அமைந் திருப்பதைக் காணலாம்.

நிலங்களுக்கு உரிய பண்களும் உள்ளன. குறிஞ்சிக்குக் குறிஞ்சிப் பண்ணும், பாலைக்குப் பஞ்சுரமும், முல்லைக்குச் சாதாரியும், மருதத்துக்கு மருதப்பண்ணும், நெய்தலுக்கு செவ்வழிப் பண்ணும் உரியன. பண்கள் புலப்படுத்தும் உணர்வும் வெளியிடும் சுவையும் நிலத்து மக்களுடைய வாழ்க்கை இயல்புகளுக்கும் மனப் பக்குவ நிலைக்கும் ஒத்தவையாக இருந்தால்தான் உண்மையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படும். நிலங்களுக்கிடையே வேறுபாடுகள் இருப் பதினால் பண்களில் மாறுபாடுகள் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்று கருதலாம்.

இசை நுட்ப உணர்வு

தொல்காப்பியம் மெய்ப்பாட்டியலில் ஒரு நூற்பா மிகவும் நுட்ப மான ஒரு கருத்தை உணர்த்துவதாகத் தோன்றுகிறது. மெய்ப்பாடு என்பது மனிதனின் இயல்பான உணர்ச்சிக்கூறுகளை மெய்யினால் மெய்ம்மை புலப்படும் வண்ணம் புலப்படுத்திக் காட்டுவதாகும். இச்செயல் கலைத் தன்மை உடையது. கலைத் தன்மை நுட்பமான செயலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மனிதனுடைய மிகச் சிறந்த ஆற்றலின் வியப்புறு தன்மையின் முகிழ்ப்பாகக் கலையாக் கங்களைக் கருதலாம். கலையாக்கத் திறனைத் தொல்காப்பியர் விளக்கும் பாங்கைக் காணலாம்.

கண்ணினும் செவியினும் நுண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தற்கு அல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே.
(III; 6; 27)

இந்நூற்பாவில் உணர்த்தப்படும் நுட்பத்தை உணர இன்றைய அறிவியல் கணக்கிட்டுக் கண்டுள்ள சில செய்திகள் உதவும். தொல் காப்பியர் கட்புலன், செவிப்புலன் ஆகிய இரண்டையும் சிறப்பாகக் கருதி இந்த நூற்பாவை உருவாக்கியுள்ள காரணத்தை அறிவியல் அடிப்படையில் சிந்திக்கலாம்.

உலகப் பொருட்கள் அனைத்தும் ஒளி ஒலி அலைகளால் கண்டும் கேட்டும் உணரத் தக்கவை. இத்தகைய அலைகளைக் காணவும் கேட்கவும் மிக நுட்பமான ஆற்றல் தேவை. சாதாரண மான நிலையில் அவற்றை உணர்ந்து அறிவது அரிது. ஒரு நொடிக்குப் பதினைந்து முதல் பதினையாயிரம் ஒளியதிர்வுடைய ஒளி அலைகளைத் தாம் கண்களால் பார்க்க முடியும். அதேபோல் ஒரு நொடிக்கு இருபதிலிருந்து இருபதினாயிரம் ஒலி அலைகளையே காதுகளால் கேட்க முடியும். மனிதனுக்கு மனிதன் இத்தகைய நுட்பமான ஆற்றலில் நிரம்ப வேறுபாடுகளைப் பெற்றிருக்கிறான்.

அரிஸ்டாட்டிலின் காலத்தில் வானவில்லின் மூன்று வண்ணங் களே (பச்சை, மஞ்சள், சிவப்பு) உள்ளன என்று கூறிய மேனாட்டு அறிவியலார் இன்று ஏழு வண்ணங்களை (ஊதா, கருநீலம், நீலம், பச்சை, மஞ்சள், குங்குமம், சிவப்பு) உறுதிப்படுத்திக் கூறியுள்ளனர். அதே போன்று ஒலியதிர்வைக் கேட்கும் ஆற்றலிலும் கால ஓட்டத் தில் வியத்தகு முன்னேற்றம் காணப்பட்டுள்ளது. நன்கு ஆய்ந்து காணின் இன்றைய அறிவியலுக்குப் புலப்பட்டுள்ள அரிய சில

உண்மைகள் அன்றைய தமிழ் அறிஞர்களுக்கு விளங்கு பொருளாக இருந்துள்ளமை புலனாகிறது.

உணவாலும் உணர்வாலும் ஒழுக்க நெறியாலும் தன்னைக் கட்டுப்படுத்தி வாழ்ந்துள்ள மெய்யறிவாளர் கூறியுள்ள 'அருள்முந் துறுத்த அன்புபொதி கிளவிகள்' (தொல்; கற்பு) பல நுட்பமான அறிவியல் கருத்துப் பொதிவுகளாக உள்ளன. அவ்வித நுட்ப நிலையில் கண்ணின் திறனையும் காதின் திறனையும் சிறப்பாகத் தொல்காப்பியத்தில் மெய்ப்பாட்டியலை விளக்கும் முகமாகக் குறிப் பிட்டுள்ளார். நுட்பமான ஒளி, ஒலி உணர்வை அழுத்தமாக அறிஞர் கூறுமிடத்தில் இசையறிவு சிறப்பாகத்தானே இருந்திருக்க முடியும் என்று கருதலாம். செவிப்புலனால் ஒலியைப் பாகுபடுத்தி உணர்ந்து அப்பாகுபாட்டு ஒலிகளை ஒன்றுடன் ஒன்றாக முறைப் படுத்தி இசைவித்து இன்னிசைப் படிவங்களாக ஆக்கிச் சுவைக்கும் திறமையினால் நாவிசைப் பண்களையும் பாவிசைப் பண்களையும் விதம் விதமாக அமைத்துக் களிக்க முடிந்தது. இது ஒரு நுட்பமான சாதனை. தமிழர் பண்டைக் காலத்திலிருந்தே நுட்பமான கலை உணர்வுடையவர்கள் என்பதின் புலப்பாடு, அவர்களுடைய அருங் கலைகள். இசைக்கலை அவற்றுள் ஒன்று என்பதைத் தொல் காப்பியம் நன்கு உறுதிப்படுத்திக் காட்டும்.

3. சங்கப் பாடல்கள் உணர்த்தும் தமிழர் இசை

காலத்தால் முந்தியும் கருத்தால் நிறைந்தும் பண்டைந் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலை நன்கு எடுத்துக் காட்டியும் இலக்கியச் செம்மையில் சிறந்தும் விளங்குகின்ற சங்கப் பாடல்கள் இசைச் செய்திகளைப் பலவாறு பற்பல இடங்களில் கூறியுள்ளன. கிறிஸ்து வுக்கு முன்னர் இரண்டும் பின்னர் இரண்டுமான நான்கு நூற்றாண்டுகளில் தமிழர் இசை எவ்வாறு இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதைச் சிந்தித்து உணரும் சிறந்த வாயில்களாகச் சங்க கால இலக்கியங்கள் விளங்குகின்றன. பண்ணும் பாடலும் பண்பட்டு வளர்ந்த நிலையை நன்குணருமாறு பல செய்திகளைச் சங்கச் செய்யுள்கள் தாங்கி மலர்ந்துள்ளன.

இனிய பண்களுடன் கனியும் பாடல்களைப் பயின்று மன்னரை யும் மக்களையும் மனமகிழச் செய்துள்ள கலைஞர்களைப் பல இடங் களில் காண வாய்ப்பளிக்கும் சங்கப் பாடல்கள் பலவிதமான இசைக் கருவிகளைப் பற்றியும் ஓரளவு அறிய இடம் ஒதுக்கியுள்ளன. இயற்கையுடன் ஒன்றி இயல்பான போக்கில் இனிது வாழ்ந்துள்ள முன்னாள் தமிழர் இசையுணர்விலும் பயிற்சியிலும் தேர்ச்சி பெற்ற வர்கள் என்பதைப் பல பாடல்கள் வாயிலாக நன்கு அறிய முடிகிறது.

ஒலியை ஓர்ந்து அறியும் ஆற்றலும் காலக் கட்டுக்குள் அதை முறையாக அடக்கி ஆளும் திறனும் நுட்பமாகப் பெற்ற தமிழர் களின் இசைப் புலமை சிந்திக்கச் சிந்திக்க வியப்புத் தருவதாகவே உள்ளன. சுவைக்கும் தன்மையும் கணிக்கும் திறமையும் நன்கு இருந்தமையால் தமிழரின் இசை மேன்மையுற்று விளங்கியுள்ளது. பண்டைத் தமிழர் பல்வேறு கருவிகளைப் பலவகையாகப் பயன் படுத்திப் பண்ணிசையையும் தாளவிசையையும் இனிய முறையில் எழுப்பிச் சுவைத்துள்ளனர். ஒலியுணர்வு மிக்கவர்களால் மட்டுமே சாதனையாக்கி இத்தகைய இசையமைப்பைக் காட்ட முடியும் என்று கருதும் அளவுக்குச் சங்க கால இசைக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததாகத் தோன்றுகிறது. அதைப் பற்றிப் பல நிலைகளில் சிந்திப்பது உண்மைகளை உணரத் துணை செய்யும்.

இயற்கையுடன் ஒன்றிய இசையுணர்வு

மனிதனுக்கு ஒலியுணர்வு பிற உயிரினங்களை விடவும் மிகச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. இசை ஞானத்துக்கு ஒலியுணர்வு இன்றியமையாதது. ஒலியைப் பிரித்து அறிந்து சுவைத்து உணர்வதில்தான் இசையின்பம் அமைந்துள்ளது. ஒலியை ஒழுங்கமைத்து வெளியிடுவதில் ஒருவிதமான இன்பவுணர்வு தோன்றி மனதைக் கவர்கிறது. அதை இசையாக வகுத்து முறையாக வெளியிட்டு சுவைப்பதில் மனிதன் இடத்துக்கு இடம் வேறுபட்டுக் காணப் படுகிறான்.

இயற்கையில் பலவிதமான ஒலிகள் பலவிதமான சூழ்நிலை களில் எழுகின்றன. அவற்றுள் இனியவையும் உண்டு. கடுமை யானவையும் உண்டு. அனைத்தும் செவியில் படும்போது பல மாதிரியான உணர்வுகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன.உணர்வுகளுக்குத் தக்கவாறு அவ்வொலிகளை ஏற்று இன்பமோ துன்பமோ கொள்வது மனிதனின் இயல்பு இனிமையான குரலுடைய குயிலைக் கூவுகிறது என்று கூறும் மனிதன் கடுமையான சிங்கக் குரலைக் கர்ஜனை என்றும் கரடுமுரடான கழுதையின் குரலைக் கத்தல் என்றும் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம். இயற்கை ஒலியைப் பிரித்து அறிவதுடன் அவற்றைப் பல்வேறு விதமாக அனுபவிப்பதினால் இவ்வாறு விதவிதமான உணர்வுப் புலப்பாட்டுடன் ஒலிப்பெயர் களை அமைக்கிறான்.

இயற்கை ஒலிகளை உணர்வுக் கலப்புடன் அனுபவிக்கும் அறிவின் அடிப்படையில் இசை உணர்வின் அடித்தளம் அமைந் துள்ளது. பிற உயிர்களும் ஒலியுணர்வு உள்ளவைகளாகக் காணப் படுகின்றன என்பது அறிவியல் காட்டும் உண்மை. மனிதனுக்குத் துன்பம் கொடுத்த சுவாம்ப் (Swamp) என்ற ஒருவகை ஈயை அவை விரும்பும் இசையால் கவர்ந்து ஓரிடத்தில் தந்திரமாக அழித்தது உலகறிந்த செய்தி. ஆனால் மனிதன் தன் அறிவின் ஆற்றலால் செயற்கை இசையெழுப்பி இன்பம் துய்த்து மகிழும் சிறப்பு பெற்றுள்ளான். ஒலி இயற்கையானது. ஆனால் அதைக் கொண்டு இசையமைப்பது செயற்கையானது. இயற்கை ஒலியில் இன்பம் காணாமல் செயற்கையான இசையமைத்து இன்பம் காண இயலாது.

இயற்கையில் இசை காணல்

ஒரு பறவை குரலிடுகிறது. அதைக் கேட்டு மனிதன் சுவைக் கிறான். அந்தப் பறவை பாடுவதாகக் கருதுகிறான். அது

வானத்தை நோக்கிப் பறந்து ஒலி எழுப்புவதினால் அதற்கு வானம் பாடி என்ற பெயரைச் சூட்டி அடையாளம் காண்கிறான். ஆஸ்திரேலியாவில் ஒரு பறவையின் குரலை நரம்பிசைக் கருவியின் ஒலியுடன் தொடர்பு படுத்திக் கண்டதினால் அதற்கு லயர் பர்ட் (Lyre Bird) என்று பெயர் கொடுத்துள்ளனர். இவ்வாறு இயற்கையில் இசை கண்டு துய்த்தல் மனித இயல்பு. பண்டைத் தமிழர் இத்தகைய பண்பில் தலை சிறந்து விளங்கியுள்ளனர் என்பதற்குச் சங்க இலக்கியங்களில் பல சான்றுகள் உள்ளன.

உயிரற்ற பொருட்களின் ஒலிகளைத் துய்க்கும் உணர்வு நுட்பமுடையது. அருவி பேரிரைச்சலுடன் மலையிலிருந்து விழுகிறது என்று கூறுவது பொதுவான வழக்கு. ஆனால அந்த இரைச்சல் ஒலியில் ஒரு சீரைக் கண்டதினால் ஏற்பட்ட மனமகிழ்வில் அதனை 'இமிழிசை அருவி' (புறம்; 369; 23) என்று சொல்லியது இசை உணர்வு முகிழ்ப்பின் அறிகுறி ஆகும். அருவி மலைமீது மோதி ஒலிமாறி விழுவதைக் கேட்டதும் அதைப் 'பறையிசை அருவி' (புறம்; 229; 14) என்று கூறியது ஈரொலிகளை ஒப்பிட்டு உணரும் ஆற்றலைக் காட்டுகிறது.

மேகத்தின் இடியொலி அதிர்வைத் தருவது. அந்த அதிர்விலும் ஓர் இனிமையைக் கண்டு 'வருமழை முழக்கிசை' (புறம்; 381;14) என்று கூறுவது இசையுணர்வைப் புலப்படுத்தும். இன்னும் சற்று சிந்தித்து 'உருமிசை முரச முழக்கம்' (புறம்; 373;1) என்று விரிவு படுத்துவது இசையோர்தல் ஒப்பீட்டுத் தன்மையைச் சுட்டும். ஆநிரைகளின் கழுத்தில் மணிகள் கட்டப்பட்டு ஒலிக்கின்றன. அதனை 'சிறு செந்நாவின் ஈர்மணி இன்குரல்' (நற்; 364; 7-8) என்று ஒலியுணர்வு கொண்டு சிறப்பிப்பது ஒலிநயம் துய்க்கும் பாங்கை வெளிப்படுத்தும். அதனை இன்னும் சிறப்பாக,

> '......... நெடுநா ஒண்மணி
> ஒன்றெறி பாணியில் இரட்டும்' (நற்; 132; 9-10)

என்று நயமாகக் கூறியுள்ளமை தாளவுணர்வுத் தன்மையை எடுத்துக் காட்டுவதாகும். மாடுகள் ஒரு சீராக நடந்து செல்லும் போது அவற்றின் கழுத்தில கட்டப்பட்டுள்ள மணிகள் ஒழுங்கமைந்த காலக்கடப்பு அளவில் அடித்து அடித்து ஒலிக்கின்றன. அதில் ஒன்றெறி பாணி அல்லது ஒன்றுகின்ற தாளத்தைக் கண்டு மனம் ஈடுபடுகிறது. இசைக்கட்டுப் பாட்டுக்கு அடிப்படையான

தாளவுணர்வை இயற்கையாகப் பெறும் ஒரு தமிழ் உள்ளத்தை இங்குக் காணலாம்.

கல்லெறியும் ஓசையிலும் ஓர் இசைத் தன்மையைக் காணும் நுட்பவுணர்வையும் பார்க்க முடிகிறது. மலைமீது கோட்டான் அமர்ந்து குரலிடுகிறது. அதன் குரல் மலையிலிருந்து உருட்டும் அல்லது எறியும் கல்லால் ஏற்படும் ஒலியைப் போன்று இசைக்கிறது என்று கூறப்பட்டுள்ளது.

'உருத்தெழு குரல குடிஞைச் சேவல்
புல்சாய் விடரகம் புலம்ப வரைய
கல்லெறி இசையின் இரட்டும் ஆங்கண்'

(அகம்; 89;3-5)

உயிருடன் ஒலிப்பது குடிஞை. உயிரின்றி ஒலி செய்வது எறியும் கல். இரண்டு ஒலிகளும் ஒப்புமையாகி இசை ஒலியாகச் சுவைக்கப் படுவதில் இசையுணர்வு புலப்படுவதைக் காணலாம். இயல்பாக ஒலிநுட்பம் காணும் ஆற்றல் இருப்பவர்களே இவ்வாறு உணர்ந்து கூற முற்படுவர்.

இயற்கையிலிருந்து எழும் ஒலிகளைக் கேட்டு அவற்றின் இனிமையைச் சுவைத்து பல்வேறு இசைக் கருவிகளைக் கண்டு பிடிக்கும் திறமையுடன் மனிதன் விளங்கியிருக்கிறான் என்று கருது வதற்கு தகுந்த அளவில் சில குறிப்புக்களைச் சங்கப் பாடல்களில் காண முடிகிறது. கண்டறிதல், கேட்டறிதல், உற்றறிதல் போன்ற சிறப்புத் தன்மைகள் மனிதனுக்கு உண்டு. இயற்கையில் பலவேறு நிகழ்ச்சிகள் நடக்கின்றன. அவற்றை அறிவின் திறத்தால் மனிதன் நோக்கிப் பல புதுமைகளைச் செய்ய முற்படுகிறான். அவ்வாறு தன் சிறப்பு ஆற்றலால் இயற்கையிலிருந்து கண்டுபிடித்த அருங் கலையாக இசையைக் கருதலாம்.

மூங்கிலில் வண்டுகள் துளையிட்டு அதன் வழியாகக் காற்று புகுந்து ஒலி எழுப்புகிறது. அருவி மலையிலிருந்து விழும்போது பாறைகளில் மோதிப் பலவிதமான ஓசைகளைக் கேட்கச் செய்கிறது. வண்டுகள் மலைச்சாரலில் முரன்று அணைவி ஒருவித ஒலியைக் கூட்டுகிறது. இவ் ஒலிகளைக் கேட்ட மனிதனின் உணர்வில் எழுச்சி ஏற்படுகிறது. இவ்வகை உணர்வைப் பாடலில் ஏற்றி ஒரு புலவர் காட்டுகிறார்.

'ஆடமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கின்
கோடை அவ்வளி குழலிசை யாகப்
பாடின் னருவி பனிநீர் இன்னிசை
தோடமை முழவின் துதைகுர லாகக்
கணக்கலை இருக்கும் கடுங்குரல் தும்பொடு
மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டுயாழ் ஆக
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத் தியலியா டும்மயில்
விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன்.' (அக;82;1-10)

இப்பாடல் ஓர் உருவகக் கற்பனையாக அமைந்து இசை பற்றிய சிந்தனைக்கு நல்ல கருத்துப் பரிமாற்றமாக உதவுகிறது. இயற்கையின் நடப்புக்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவை அனைத்தும் இசையுடனும் நடனத்துடனும் தொடர்புடையன.

கழையின் துளைவழியாகக் காற்று சென்று ஒலி செய்வது ஊதும் குழலை நினைவு படுத்தும். அருவி ஒலிப்பது முழவினை நினைக்கத் தூண்டும். வண்டின் இமிரொலி யாழினை எண்ணச் செய்யும். இயற்கையான ஒலிகளைக் காட்டிச் செயற்கையான இசைக்கருவிகளின் இன்னொலிகளைப் பொருத்திக் காட்டியுள்ள கவிஞரின் கலையுணர்வையும் சிந்தனைப் போக்கையும் சிந்தித்துக் காண்பது முறையாகும். குழல், முழவு, யாழ் ஆகியவற்றை நடைமுறை வாழ்வில் கண்டு அவற்றை இயற்கையில் காணப்படும் மூங்கில் துளை, அருவி, வண்டு ஆகியவற்றுடன் இசையமைப்பாகப் பொருத்தி மனிதனின் இசைக் கண்டுபிடிப்புகளைப் பற்றி நன்கு சிந்திக்கத் தூண்டுகிறார்.

இயற்கை ஒலிகளில் இசையின்பம் துய்க்க முடியாவிட்டால் இத்தகைய இசையியக்கக் கற்பனை தோன்றவே முடியாது. இயற்கையின் செயலிலிருந்து செயற்கையான இசைக்கலை தோற்றம் பெற்றுப் பின்னர் திருத்தமுற்றுச் சீரான இசைக்கலை அமைப்பாக வளர்ந்துள்ளது எனக் கருதுவது தவறாகாது. மூவேறு இயற்கை ஒலிகள் மூவேறு இசைக்கருவிகளின் அமைப்பாக இருப்பதை இப்பாடல் நன்கு விளக்கிக் காட்டியுள்ளதாகக் கருதலாம். தமிழ் மக்களின் இயற்கை பற்றிய நுண்ணறிவின் விளக்கமாக அவர்களின் இசை பற்றிய உணர்வின் தோற்றம் அமைந்திருப்

பதினால் அவர்களுடைய இசையமைப்பு தொடக்க நிலையிலிருந்தே சீராகவும் சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளது.

இக்கொள்கையை இன்னும் சிறப்பாக விளக்கும் தன்மையுடன் ஒரு பரிபாடல் பகுதி அமைவதைக் காணலாம்.

> 'கொளைப்பொருள் தெரிதரக் கொளுத்தாமற் குரல்கொண்ட
> கிளைக்குற்ற உழைச்சுரும்பின் கேழ்கெழு பாலை இசை யோர்மின்
> பண்கண்டு திறனெய்தாப் பண்தாளம் பெறப்பாடிக்
> கொண்டஇன் னிசைத்தாளம் கொளைசீர்க்கும் விரித்தாடும்
> தண்தும்பி இனம்காண்மின்' (பரி;11;26 30)

சுரும்பின் இசை பாலைப் பண்ணாக ஒலிக்கிறது. அந்தப் பண்ணுக்குத் தக்க தாளமாகத் தும்பி இனம் ஒலித்துக் காட்டுகிறது. இன்னிசைத் திறமும், பண்ணிசை நயமும், தாளமுறையமைப்பும் இயற்கையின் கூறுகளில் இணைத்துக் காணும் உற்றறிவைப் பெற்றுள்ள தமிழரின் நற்றிறத்தை இப்பாடலின் வாயிலாக அறியலாம்.

தனியாக இயற்கையின் இசைக் கூறுகளை கூறுவதுடன் அமையாமல் அவற்றைச் செயற்கை இசையமைப்புகளுடன் பொருத்திச் சில உண்மைகளை உய்த்தறியும் வாய்ப்பை இன்னொரு பரிபாடல் வழங்கியுள்ளது.

> 'ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குரல் எழ
> ஒருதிறம் யாணர் வண்டின் இமிரிசை எழ
> ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ
> ஒருதிறம் பண்ணார் தும்பி பரந்திசை ஊத
> ஒருதிறம் மண்ணார் முழவின் இசைஎழ
> ஒருதிறம் அண்ணல் நெடுநீர் அருவிநீர் ததும்ப
> ஒருதிறம் பாடல்நல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க
> ஒருதிறம் வாடை உளவயின் பூங்கொடிநுடங்க
> ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்
> நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
> ஒருதிறம் ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிக்குரல் தோன்ற
> மாறுமா றுற்றனபோல் மாறெதிர் கோடல்
> மாறட்டான் குன்றம் உடைத்து' (பரி; 17; 9-21)

இப்பாடலில் பாணரின் யாழ் வண்டின் இமிரிசையுடன் பொருந்துவதைக் காட்டிய பின்னர் வரிசையாகக் குழலின் இன்னிசையைத் தும்பியின் பரந்திசையுடனும், முழவின் தாள இசையை அருவியின் இன்னொலியுடனும் இணைத்துக் காட்டுவது இசைக்கலைக்கும் இயற்கைக்கும் இடையே உள்ள ஒத்த தன்மையைப் புலப்படுத்துவதாகும். அதேபோல் இயற்கை நிகழ்வுகள் ஆடல் கலையுடன் அமைவுடன் பொருந்துவதையும் புலவர் காட்டுகிறார். கலைகள்மனிதனின் உணர்வின் எழுச்சிப் புலப்பாடாக அமையினும் அவற்றின் புறப் புலப்பாடு இயற்கையின் பல்வேறு நிகழ்ச்சிக் கூறுகளை ஒட்டியே காணப்படுகிறது. கலைவுருவுக்கு வழிவகுப்பாக அமைவது இயற்கை என்பதை இவற்றின் வாயிலாக நன்கு உணரலாம்.

இயற்கையின் ஒலிகளைச் சுவைத்து மகிழும் இயல்பு தமிழர்களுக்கு இயல்பாக அமைந்த தன்மை என்பதை விளக்கச் சங்க இலக்கியத்திலிருந்து பல சான்றுகளைக் காட்ட முடியும். சங்கத் தமிழர் ஒலிகளை அவற்றிலுள்ள இனிமையைக் கண்டே சுவைத்துள்ளனர்.

'பாடிமிழ் பனிக்கடல்' (முல்லைப்பா; 4)

என்பதில் கடலொலியைப் பாடலாகக் கண்டு அனுபவிக்கும் தன்மையைக் காணலாம்.

'முரசதிர்ந் தன்ன இன்குரல் ஏற்றொடு
திரைசெல னிவப்பிற் கொண்மூ மயங்கி' (குறுந்;49-50)

என்ற பாடலடிகள் மேகவொலியை முரசொலியாகக் கேட்டுச் சுவைக்கும் பான்மையைக் காட்டும்.

'கலிமயி லகவும் வயிர்மரு ளின்னிசை
நளிமலைச் சிலம்பில் சிலம்பும் கோயில்' (நெடுநல்;99-100)

என்று கூறுவதில் மயிலின் அகவல் வயிராகிய ஊது கொம்பின் இசையாகச் சுவைக்கப்படுகிறது.

'பறையிசை யருவி' (புற; 229; 14)

என்ற தொடர் அருவி ஒலியைப் பறையின் இசையாக ஓர்ந்துள்ளதைக் காட்டும்.

பலவகையான ஒலிகளை இணைவாகக் கண்டு இசைக் கூட்டு இன்னியங்களாகக் கருதும் தன்மை தமிழரின் இசையுணர்வின் முகிழ்ப்பைப் புலப்படுத்தும்.

'யாழோர்ந் தன்ன இன்குரல் இனவண்டு
அருவி முழவின் பாட்டொடு ஓராங்கு
மெல்மெல இசைக்கும் சாரல்' (நற்; 176; 8-10)

மலைச் சாரலில் வண்டுகளின் ஒலி யாழிசையாகவும் அருவியின் ஒலி முழவிசையாகவும் இணைந்து மனதை மகிழ்விக்கின்றன. பண்ணுக்குத் தாளம் இசைவதுபோல் யாழுக்கு முழவு இசையும். வண்டொலி பண்ணாகவும் அருவிக் குரல் தாளமாகவும் அமைந்து மலைச்சாரலை இயற்கை அமைத்த இசையரங்கமாக்கிக் கலை யெழச் செய்வதைக் காணலாம்.

வண்டொலியை யாழிசையாகக் கேட்பதுபோல் குருகொலியை யும் ஒரு புலவர் யாழ் நரம்பிசையாகக் கேட்கிறார், இதனை இன்னொரு முறையில்,

'வரையிழி அருவிப் பாட்டொடு பிரசம்
முழவுசேர் நரம்பின் இம்மென இமிரும்' (அகம்; 318; 5-6)

என்று இன்னொரு புலவர் கூறுகிறார். இவற்றை நோக்கும் போது இவ்வாறு 'சுவைத்து' மகிழும் பக்குவநிலை தமிழருக்குப் பொதுவானது என்று கருதலாம்.

'.... ... ...சீறியாழ்
நரம்பிசைத் தன்ன இன்குரல் குருகு' (நற்; 189 : 3-4)

யாழிசையிலும் வேறுபாடு காட்டச் சீறியாழ் நரம்பிசை போன்ற இனிய குரலையுடைய குருகு என்று கூறுகிறார். இயற்கை ஒலி களைக் கூட மிக நுட்பமாகப் பிரித்தறிந்து அவற்றிலுள்ள சுவை களை நன்கு உணர்ந்து இனிதாகச் சுவைத்து மகிழும் திறன் உடையவர்கள் இசைக்கலைக்கு மிக நெருக்கமானவர்கள் என்பதை உறுதியாகக் காணலாம்.

யானையின் பிளிறல் ஒலியில் கூட இசைத்தன்மை காணும் இயல்பைப் பார்க்கலாம்.

'உருமிசைக் களிறு' (அகம்; 322; 6-7)

என்றும்,

'யானை முழக்கிசை வெரீஇ' (அகம்; 347; 12)

என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளதை நோக்கலாம். ஒலியிலுள்ள உணர்வு களை உண்மையாக அறியும் தன்மையை 'முழக்கிசை வெரீஇ' என்ற தொடரின் வழியாகக் காணலாம். யானையின் முழக்கம் இசைத் தன்மை உடையதாக இருந்தாலும் அது அச்சத்தைத் தருவ தாகும் என்பதை இங்கு நயமாகச் சுட்டியுள்ளனர்.

தேரையின் ஒலியிலும் நயம் காணப்படுகிறது. அது பல்லியம் இசைப்பது போன்று குரல் தருகிறது.

'நெடுநீர் அவல பகுவாய்த் தேரை
சிறுபல் லியத்தின் நெடுநெறிக் கறங்க' (அகம்; 154; 2-3)

தேரையின் குரல் பல்லியத்தின் இசையாகக் கேட்கப்படுகிறது. ஆனால் அது அவல இசை. அருவி ஒலி போன்று இன்னியம் அல்ல என்பதை 'அவல பகுவாய்' என்ற தொடரின் வழி பிரித்து மொழிவது கூர்மையான இசையுணர்வின் வெளிப்பாடு ஆகும். தேரையின் ஒலியை உவமையாக்கி இசைவிளக்கம் தரும் இடமும் உள்ளது.

'தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்துச்
சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் லியத்தொடு' (அகம்; 301; 19-20)

கால இடம் விட்டு குரலிடும் தேரையின் ஒலியைத் தாளச் சீரமைப் புக்கு ஒப்புமை கூறியுள்ளமை எண்ணியுணரத் தக்கதாகும்.

'இட்டுவாய்ச் சுனைய பகுவாய்த் தேரை
தட்டைப் பறையிற் கறங்கு நாடன்' (குறுந். 193; 2-3)

என்று கூறுவதில் விட்டு விட்டுத் தாளவொலி காட்டும் தட்டைப் பறையொலியுடன் தேரையின் குரல் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. இத் தகைய இயற்கையான ஒலிகளைக் கேட்பதில் தெளிவும் கூர்மையும் இருப்பதைக் கண்டு தமிழரின் ஒலியுணரும் இயல்பின் திறனை நன்கு அறியலாம்.

பறவை ஒன்று தன் ஆணை இழந்து வருத்தத்துடன் கூக் குரலிடுகிறது. அது வக்கா இனம். அதன் அவல ஒலி குழலிசை யாகக் காதில் விழுவதைப் புலவர் வருந்தி விளக்குகிறார்.

'வக்கா கடந்த செங்கால் பேடை
எழாஅலுற வீழ்ந்தெனக் கணவற் காணாது
குழலிசைக் குரலில் குறும்பல அகவும்' (குறுந். 151; 1-3)

என்ற குறிப்பு அவல உணர்வுக் குறிப்புடன் பறவைக் குரலைக் குழலிசையுடன் ஒப்புநோக்கி அடையாளம் காணும் நிலையில் அமைந்துள்ளது.

இயற்கையில் எழும் ஒலிகளை நுட்பமாக வேறுபடுத்திக் காட்டும் போக்கையும் காணலாம்.

'இன்னிசை எழிலி' (கலி; 16:8)

என்று காரொலியையும்,

'அதிரிசை அருவி' (கலி; 44;3)

'கறங்கிசை அருவி' (கலி. 4‹; 8, ஐங். நூ, 395;5)

'இமிழிசை அருவி' (புற; 369; 23)

என அருவியின் ஒலியையும்,

'யாழிசை இனவண்டு' (முல்லை; 8)

என்று வண்டின் குரலையும் சிறப்படையுடன் கூறுவது தமிழரின் இசையுணர்வு இயற்கையுடன் ஒன்றியுள்ள தன்மையைக் காட்டுவதாகும்.

வண்டை 'யாழிசைப் பறவை' (அக; 332; 8) என்று கூறுவது எந்த அளவுக்கு யாழிசையினை வண்டியின் ஒலியுடன் தொடர்பு படுத்திப் பழக்கப்பட்டுள்ளனர் என்பதற்குச் சான்றாகும்,

இயற்கையின் ஒலியை நன்கு அறியும் திறமில்லாதவர்கள் இசைத்திறம் மிக்கவர்களாக இருக்க முடியாது. எவ்வாறு ஒலி எழுந்தாலும் அது எம்முறையாக எழுவதாயினும் அதை நன்கு கேட்டுணரும் தன்மையுடையவர்களுக்கே இசைத் தன்மை இயல்பாக அமையும். தமிழ் மக்கள் அத்தகைய தன்மை கொண்டவர்களாக இருந்ததைச் சங்கப் பாடல்கள் கோடிட்டுக் காட்டுகின்றன.

தெருவில் தேரோடும் ஒலி கேட்கிறது. அதைக் கேட்டதும் மழையின் ஒலி நினைவுக்கு வருகிறது. உடனே இரண்டுக்கும் இடையிலுள்ள ஒப்புமை காண மனம் விரும்புகிறது. பரிமுடுகக் கல்பொரு வரும் தேரின் ஒலியானது,

'கார்மழை முழக்கிசை கடுக்கும்' (அக; 14;20)

என்று புலவர் கூறுகிறார். ஒலி ஓடும் தேரிலிருந்து வந்தாலும் இடி முழக்கிலிருந்து வந்தாலும் அதனைக் கேட்டுணரும் தன்மை இருப்பதை இதன் வாயிலாகக் காணலாம். எதிரொலி ஒரு தனிச்

சிறப்புடைய ஒலி. அதனை ஒலிக்குறிப்புடன் ஒரு புலவர் காட்டுகிறார்.

'ஏஎ ஓஒவென விளி ஏற்பிக்க
ஏஎ ஓஒவென் றேலா அவ்விளி
அவ்விசை முழையேற் றழைப்ப அழைத்துழி'
(பரி; 19;61-63)

என்று கூறுவதின் விளக்கம் அளபெடையுடன் எத்தகைய உயிர்ப்பான உணர்வுடன் அமைந்துள்ளது என்பதைச் சிந்திக்கலாம். எதிரொலி ஒலிப்பதை ஒலி அமைப்பு தந்து விளக்கியுள்ள பான்மை தமிழரின் ஒலி பற்றிய சிந்தனைப் போக்கை மிகத் தெளிவாகக் காட்டுவதாக உள்ளது.

இயற்கையுடன் ஒன்றி அதன் ஒலிக் குறிப்புகளை நன்கு உணர்ந்து அதன் வழியாக இசையுணர்வு கொண்டு நுணுக்கமான முறையில் இசைக் கலையை வளர்த்துச் சிறந்தவர்கள் பண்டைத் தமிழர்கள் என்பது நன்கு விளங்கும். கூர்ந்து உணர்தல், கேட்டுத் தெளிதல், வகை அறிதல், விளக்கம் காணல் முதலிய அரிய சிந்தனைக்கூறுகளுடன் இயற்கையில் எழும் ஒலிகளைப்புரிந்துள்ள தமிழ் மக்களுக்கு இசைக்கலை சுவைப்பதற்கும் கையாள்வதற்கும் எளிமையாகத்தான் இருந்திருக்கும். ஒலியின் அளவும் பயனும் அறிந்தவர்கள் தமிழர் என்பதை அவர்களின் இயற்கை ஒலி நுகரும் தன்மைகளைக் கொண்டு தெரிந்து கொள்ளலாம். இயற்கையிலிருந்து முறையாக இசையறிவைத் தமிழர் பெற்றுள்ளனர் என்பது தெளிவு.

இசைப் பாடல்கள்

இசையுணர்வின் எழுச்சியால் இசைப் பாடல்கள் வெளிப்படுகின்றன. அவை மிடற்றுப் பாடல்கள் எனவும் அழைக்கப்படும். கருவிகளைக் கொண்டு எழுப்பப்படும் பாடல்களில் இசை தோன்றினாலும் கருத்து விளங்காது. சுவையும் கருத்தும் உணர்ந்து அனுபவிக்கும் பொழுதே மக்களுக்கு இன்பமுண்டாகும். இசைக் கருவிகளில் சாகித்தியங்களின் சுர நிலைகளே அமையுமன்றிச் சுவையும் கருத்தும் மிடற்றுப் பாடல்களில் வெளிப்படுதல்போல் வெளிப்படாது என்பது பண்டித மணியின் கருத்து.[1] இக்காரணத்தால் மிடற்றுப்பாடல் சிறப்பாக மதிக்கப்படுகிறது. இதைச் சாரீர வீணை என்று அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுவார்.[2] குரல் வளமாகவும் இனிமையாகவும் இருந்தால் மிடற்றுப்பாடல் கேட்பதற்கு இனிமையாக இருக்கும்.

---

1. பண்டிதமணி கதிரேசச்செட்டியார், "இசையின்பம்", மணிமலர்த்திரட்டு, 1944. பக். 24
2. சிலப்பதிகாரம், 3, அடியார்க்கு நல்லார் உரை.

மனித வாழ்க்கை பிறப்பிலிருந்து இறப்பு வரை பலவகையான பாடல்களுக்கு உரியதாக அமைவதைக் காணலாம். குழந்தையைத் தொட்டிலில் இட்டு ஆட்டுவதற்குத் தாலாட்டுப் பாடல், மண வினைக்குப் பாடல், பூப்பெய்தும் சடங்குப் பாடல், தொழில்களுக்கு உரிய பாடல், தொழுகைப் பாடல், விழாப் பாடல், இறப்புக்கு ஒப்பாரிப் பாடல், பஞ்சம் தீரப் பாடல், மந்திரப் பாடல், விரதப் பாடல் என்று பலவகைப் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. அவற்றுக்குத் தனித்தனி இசையமைப்பும், கருத்தமைப்பும் உள்ளன. காதலுக்கும், வீரச் செயலுக்கும் பாடல்கள் உண்டு. இவ்விரு நிலைக்கும் உரிய இசைப் பாடல்கள் வாய்மொழி நிலையிலிருந்து வளர்ச்சியுற்று இலக்கிய அமைப்புப் பெற்று சிறந்துள்ள நிலையைச் சங்கப் பாடல்களில் காணலாம்.

இன்று கிடைத்துள்ள சங்கப் பாடல்களில் பரிபாடலும் கலித்தொகையும் இசையமைப்புடன் காணப்படுகின்றன. கலித்தொகைப் பாடல்கள் நாடக அமைப்புடன் இசை மாற்றிப் பாடுவதற்கு ஏற்ற நிலையில் காணப்படுகின்றன. தொல்காப்பியர் கலியையும் பரிபாடலையும் தேர்ந்தெடுத்து இசையியக்கத்துக்குத் தகுதியானவை என்று குறிப்பிட்டுள்ளதை நன்கு சிந்திக்கலாம்.[3] கலிப்பாடலை விடவும் பரிபாடல் இசையமைப்புக்கு நன்கு பொருந்தியுள்ளதைக் காணலாம். அதைப் பற்றித் தனியாக அறிவது நலம்.

பரிபாடல்

சங்க இலக்கியத்துள் பரிபாடல் என்பது எட்டுத் தொகை நூல்களுள் ஒன்றாக இடம் பெற்றுள்ளது. பாவகையை வைத்துப் பரிபாடலுக்கு அப்பெயர் ஏற்பட்டது. பரிபாடல் பற்றி தொல்காப்பிய விளக்கத்தில் விரிவாகக் கூறப்பெற்றுள்ளது. பரிபாடல் பரிந்து வரும் பாடல் என்று விளக்கப்படும். அது ஒருவகை இசைப்பா. பரிதலாகிய பாடல் என்று கருதுவதற்கும் இடம் உண்டு. பரிதல் என்பது அன்பு, அன்புடன் பேசல், இரங்கல், ஒடிதல், ஒழுகல், பரிந்து பேசல்,அறுத்தல் எனப்பல பொருளில் பயன்படுத்தல் பெறும்.

இறைவன்பால் பற்றுக் கொண்டு அன்புவயப்பட்டு உருகி வழுத்தும் பாடலாகவும், காதலன்புடன் இன்பவொழுக்க நிலையில் பரிந்து பாடும் பாடலாகவும் பரிபாடல் கருத்துவளம் கொண்டு பாடப்படும். உறுதிப் பொருள் நான்கினுள் இன்பத்தையே பொருளாகக் கொண்டு கடவுள் வாழ்த்து, மலை விளையாட்டு, புனல் விளையாட்டு முதலியவற்றில் பரிபாடல் வரும் என்பது பேராசிரியர் தரும் விளக்கம் (தொல். செய். சூ. 121). தெய்வத்தை

3. தொல்காப்பியம், பொருள், அகத். இயல். சூ. 53.

வாழ்த்தல், காமப் பொருள் ஆகிய பொருள்களைக் கொண்டு சங்க இலக்கியத்தில் உள்ள பரிபாடல்கள் பாடப்பெற்றுள்ளன.

இந்தப் பாடல்களுக்கு இசை வகுத்தவர்களின் பெயர்களும் தரப்பெற்றுள்ளன.

	இசை வகுத்தோர்	பரிபாடல் எண்கள்
1	கண்ணகனார்	2
2	கண்ணனாகனார்	5
3	கேசவனார்	14
4	நந்நாகனார்	12
5	நல்லச்சுதனார்	16, 17, 18, 20
6	நன்னாகனார்	2
7	நாகனார்	11
8	பித்தாமத்தர்	7
9	பெட்டனாகனார்	3, 4
10	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	6, 8, 9, 10, 15, 19.

இவர்களுள் பன்னிரண்டாம் பாடலுக்கும் இரண்டாம் பாடலுக்கும் இசை வகுத்தவர் ஒருவராக இருக்கலாம் என்று கருதத் தோன்று கிறது. ஏனென்றால் பல சுவடிகளில் நகர னகர வேறுபாடின்றி எழுதியிருப்பதைப் பெரும்பாலாகக் காண முடிகிறது.

இசைத் தன்மை இப்பாடல்களில் சிறப்பாக இருந்தமையால் தான் இத்தனை பேர் அவற்றுக்கு இசையமைத்துள்ளனர். ஆனால் வகுத்துள்ள இசை அமைப்பு இன்றைய நிலையில் புரிய இயலாத படி உள்ளது. அக்கால இசைத் தன்மைக்கு ஏற்ற அமைப்பில் இப்பாடல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

பரிபாடலின் தன்மை பற்றிப் பரிபாடலில் ஒரு பாடல் குறிப் பிட்டுக் காட்டுகிறது.

'இன்னியல் மாண்தேர்ச்சி இசைபரி பாடல்
முன்முறை செய்தவத்தின் இம்முறை இயந்தோம்'
(பரி; 11;137-138)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது சிறிது விளக்கம் தருவதாகக் காணப்படு கிறது. இது வையை நதியை மகளிர் போற்றிப் பாடும் பாடலாக

அமைகிறது. தைநீராடல் குறிப்பு உள்ளது. பரிபாடலாவது இனிமையான இயல்பு உடையது. இசைத் தன்மை மிக்கது. இவ்வளவுதான் இவ்வடிகளிலிருந்து பரிபாடலைப் பற்றி அறிய முடிகிறது. சில பரிபாடல்கள் திருமாலையும் செவ்வேளையும் போற்றிப் புகழ்ந்து பாடுகின்றன. சில வையை ஆற்றின் சிறப்பை விளக்கிப் போற்றுவதுடன் அகப்பொருள் சுவையுடன் இன்ப வாழ்வின் போக்கை இனிது காட்டுகின்றன.

சங்க காலத்தில் இசைப் பாடல்கள் வாய்மொழி பாட்டாக மட்டும் அமையாமல் இலக்கியமாகக் கருதும் அளவுக்குச் சிறந்து வளர்த்துள்ளன என்பதற்குப் பரிபாடல் நல்ல சான்றாகும். அவற்றை மக்கள் கேட்க விரும்பி இருப்பதினால்தான் இசை வல்லுநர்கள் அவற்றிற்கு இசையமைத்துள்ளனர். பண்கள் பல வகையாக இசைக்கப் பெற்றுள்ளமையால இப்பாடல்களுக்குப் பல பண்களில் இசையமைத்துப் பாடியுள்ளனர். செறிவான கருத்தும் இனிமையான இசையும் இணைந்த பாடலகள் இலக்கியச் செம்மை கருதி மக்களால் நன்கு மதிக்கப்பட்டிருப்பதினால் பரிபாடல் எழுதிக் காக்கப் பெற்றுள்ளது.

இசைப் பாடல் குறிப்புகள்

சங்க இலக்கியத்தில் பலவிதமான இசைப் பாடல்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. அவை இசைத் தன்மையுடையன வாக இருந்திருக்க வேண்டும். இலக்கியத் தன்மை குன்றியிருக்க லாம். ஆகையினால் பாடல்களாக எழுதிக காக்கப்படாமல் பெயரளவில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன.

புரவலர்களின் நாடு, வளம், கொடைப் பண்பு, போர்த் திறன், வெற்றிச் சிறப்பு போன்றவற்றைப் புலவர்கள் பாடியுள்ளவை இலக்கியமாகச் சிறந்து வாழ்கின்றன. ஆனால் பாணர், பாடினியர், கிணைவர் போன்ற இன்னிசைக் கலைஞர்கள் பாடியுள்ளமை இசைத் தன்மையுடன் வாய்மொழிப் பாடல்களாக இருந்து கால வெள்ளத்தில் கரைந்து போயிருக்க வேண்டும். சங்கப் பாடல்களில் இவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் பரந்து காணப்படுகின்றன.

பொருநராற்றுப்படையில் திருமாவளவனின் பெருமையைக் குறிப்பிடும் புலவர் முடத்தாமக் கண்ணியார் அவனுடைய அவையில் இசைப் பாடல் பெருமையாகப் பாடப் பெற்றமையைக் குறிப்பிடு கிறார்.

'முரசுமுழங்கு தானை மூவரும் கூடி
அரசவை இருந்த தோற்றம் போலப்
பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ கொண்ட தறிந' (பொரு; 54-57)

அவையில் பாடும் பாடல்கள் பயனுடையவை. இசைத் தன்மை மிக்கவை. பெருமை பொருந்தியவை. கோடியர் அவற்றை இசையுடன் பாடுகின்றனர். அரசவையில் இசைப் பாடலுக்குக் கொடுக்கப் பட்டுள்ள சிறப்பான இடம் இதன் வாயிலாகச் சுட்டப்படுகிறது.

நெய்தல் நிலத்தின் நெடுவழிகளில் பாடல்கள் இசைக்கப்படு கின்றன. ஆகையினால் அதனை,

'பாடல் சான்ற நெய்தல் நெடுவழி' (சிறுபா; 151)

என்று சிறுபாணாற்றுப்படைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகின்றது. அவை வழிநடப்போர் பாடல்களாக இருக்கலாம்.

அகவன் மகளிர் பாடல் பற்றியும் குறிப்பு உள்ளது. அவர்கள் குறிசொல்லிப் பாடும் இயல்புடையவர்கள். புலவர் பரணர் அகவன் மகளிர் பற்றிக் குறிப்பிடும் பாடல் குறுந்தொகையில் இடம் பெற்றுள்ளது.

'வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்
மடப்பிடிப் பரிசில் மான' (குறுந்; 298; 6-7)

அகவன் மகளிர் குறிசொல்லிப் பாடும் போது ஒரு சிறிய கோலைக் கையில் வைத்திருப்பர். அவர்கள் மடப்பிடி போன்ற பெரும் பரிசில்களைப் பெறுவர்.

புலவர் ஔவையார் அகவன் மகளிர் பாடுவதை அழுத்தம் திருத்தமாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

'அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டேயவர்
நன்னெடும் குன்றம் பாடிய பாட்டே' (குறுந்; 23; 3-5)

அகவன் மகள் தலைவிக்குக் குறி சொல்லும் போது தலைவனின் மலையைப் பெருமை படுத்திப் பாடுகிறாள். அந்தப் பாட்டை மேலும் மேலும் கேட்கத் தலைவி ஆவல் கொள்கிறாள். அவளைத் திரும்பவும் அதே பாட்டைப் பாடுமாறு வேண்டுகிறாள். இசைப்

பாடல் இங்குப் பாட்டு என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படுகிறது. இசைப் பாடல் பனுவல் என்ற சொல்லாலும் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

'வரிநவில் பனுவல் புலம்பெயர்ந் திசைப்ப' (புறம்; 135; 6)

என்று புறநானூற்றிலும்,

'நல்லிசை நிறுத்த நயவரு பனுவல்' (அகம்; 352; 13)

என்று அகநானூற்றிலும் பனுவல் இசைப் பாடலைக் குறிப்பதாக வருகிறது. இசைப் பாடல்களைக் குறிக்கும் சொற்களான பாடல், பாட்டு, பனுவல் ஆகியவை இயற் பாடலுக்கு உரியவைகளாக வழங்குவதைக் கொண்டு இவை இசைப் பாடல்களிலிருந்து கருத்து வளம் மிக்குத் தோன்றியவை என்று கருத இடமுள்ளது.

அகவல் மகளிர் பாடலின் வளர்ச்சியாகக் குறவஞ்சிப் பாடல்களைக் கருதலாம். இவை இலக்கியத் தரத்தில் மிக்கவையாகவும் இசைத் தன்மையில் குன்றாதவையாகவும் வளர்ந்துள்ளமை சிறப்பாகும். அகவுநர் என்பது அழைப்போரைக் குறிக்கும். பரிபாடலில் திருமாலிருஞ்சோலையில் இறையாக விளங்கும் திருமாலைப் பற்றுதலோடு அழைத்துப் பாடுகின்றனர். அவர்கள் பாடும் பாடலை,

'அகவுநர் நாநவில் பாடல்' (பரி; 15;42-43)

என்று புலவர் கூறுகிறார். இறைவனை எண்ணி அவன் அருள் வேண்டி அழைக்கும் பாடல் இவ்வாறு குறிக்கப்பட்டுள்ளது. அகவன் மகளிரும் தெய்வங்களை விளித்துத் தமக்குக் குறிவிளங்கச் செய்யுமாறு அருள் வேண்டுவதினால் அவர்களுடைய பாடல் அகவன் மகளிர் பாடல் என்ற பெயர் பெற்றிருக்கலாம்.

மறையோர் பாடல் மறையோர்களால் இறைவனை எண்ணிப் பாடுவதாக அமைகிறது. மறையறிவு பெற்று அதன்படி இறைவாழ்த்துப் பாடி அருள் வேண்டுவதாக இப்பாடல்கள் அமைந்திருக்க வேண்டும். திருவேரகத்தில் முருகனை நினைத்து மறையோர் வணக்கத்துடன் பாடுகின்றனர்.

'தாறெழுந் தடக்கிய அருமறைக் கேள்வி
நாவியன் மருங்கின் நவிலப் பாடி' (திருமு; 186-187)

முருகனை மறைநூல் வல்லவர் வணங்கிப் போற்றுகின்றனர். முறையறிந்து அடக்கத்துடன் வாழும் மறையறிவு பெற்ற மறை

யவர் நாவினால் முருகனின் புகழை நாவால் கூறி நல்லிசையுடன் பாடிப் பரவுகின்றனர். இது இறைவணக்கப் பாடலாகும்.

கனல் மூட்டி வேள்வி செய்து மறையோர் இறைவனைப் பாடும் நிலையும் உண்டு.

'புகழியைந் திசைமறை உறுகனல் முறைமூட்டி'
(பரி; 2; 63)

பாடும் நிலை பரிபாடலில் இடம் பெறுகிறது. மறையோதி இறை நினைந்து இசையுடன் பாடும் பாடல்களாக மறையோர் பாடல் விளங்குகிறது. இறையருள் பெறுவதே இத்தகைய பாடல்களின் நோக்கம். அடுத்தவர்கள் இப்பாடல்களின் இசை கேட்டு இன்பப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணத்துக்கு இடமே இல்லை. ஆகையினால் இத்தகைய பாடல்களில் இறை வாழ்த்தும் பொரு ளுக்கே சிறப்பிடம் தரப்படும். இசை ஏதோ ஒரு வகையில் அமை யும். இசை பற்றிய கவலை இல்லை.

உழிஞை பாடல் வெற்றி பெற்ற மன்னர் மனம் மகிழ பெண்கள் பாடுவதாகும்.

'வண்டுபடு கூந்தன் முடிபுனை மகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
பணியா மரபி னுழிஞை பாட
இனிதுபுறந் தந்தவர்க் கின்மகிழ் சுரத்தலின்'
(பதிற்; 46; 4-7)

என்று பதிற்றுப்பத்தில் ஒரு பாட்டு உழிஞை பாடலைப் பற்றி விளக்கம் தருகிறது. பணியாத தன்மையுடைய மன்னனை மகளிர் யாழிசை கூட்டிப் பாலைப் பண் இசைத்துப் போற்றுகின்றனர். அவன் எதிரிகளைப் புறங்காட்டச் செய்தவன். நாட்டுக்கு அவனால் இன்பம் கிடைத்தது. அத்தகைய மன்னனைப் புகழ்ந்து பாடுவது உழிஞை பாட்டாகக் கூறப்படுகிறது. இப்பண் பேரியாழின் துணை யுடன் பாடப்பட்டுள்ளது.

தழிஞ்சிப் பாடல் விறலியரால் பாடப்படுகிறது. இளந் துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பயந்த நிலையை வியந்து பாடும் பாடல்.

'செல்ல மோதில் சில்வளை விறலி
பாணர் கையது பணி தொடை நரம்பின்

விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி
இளந்துணைப் புதல்வர் நல்வளம் பயந்த'
(பதிற்; 57; 6-10)

என்று வரும் பதிற்றுப்பத்து பாடற்பகுதி தழிஞ்சிப் பாடலை விளக்கும். பாணர்கள் பேரியாழ் கொண்டு பாலைப் பண்ணை இசைக்கின்றனர். விறலியர் அவ்விசைக்குத் தக்கவாறு தழிஞ்சிப் பாடலைப் பாடுகின்றனர். இனிய குரலும் இனிய இசையும் கூடிக் கலந்து தழிஞ்சிப் பாடல் சுவைமிகுந்து காணப்படுகிறது. பாணர் யாழை இசைக்க விறலியர் குரலிணைத்துப் பாடுகிறார்கள். இதற்கு உரிய பண் பாலையாக உள்ளது. பாடு பொருளால் உழிஞை பாடலும், தழிஞ்சிப் பாடலும் பெயர் பெற்றுள்ளன என்று தோன்றுகிறது.

விறற்களப் பாடல்

சங்க காலம் வீரம் விளங்கும் காலம். போர் மலிந்த மன்னர் ஆட்சி காலம். தலையொன்று நிமிரத்தலை ஆயிரம் தரை வீழ்த்தும் காலம். வென்ற மன்னரைப் பாணரும் பாவலரும் பாராட்டிப் பாடிப் பொன்னும் பொருளும் பெற்று வாழ்வது வழக்கம். போர்க்களத்தில் நடந்த வீரப் போரைச் சிறப்பித்து வெற்றி வாகை சூடிய மன்னரைப் புகழ்ந்து பாணர்கள் இசைப் பாடலாகப் பாடுவர். அத்தகைய பாடல்களை விறற்களப் பாடல் என்பர்.

மன்னரைப் பாடுவது போன்று முருகனையும் சிறப்பித்து விறற்களப் பாடல் பாடும் குறிப்பு திருமுருகாற்றுப் படையில் வந்துள்ளது. சூரனை அடுகளத்தில் வென்று புகழீட்டிய முருகனைச் சிறப்பித்துச் சூரரமகளிர் விறற்களப் பாடல் பாடுகின்றனர்.

'சீர்திகழ் சிலம்பகஞ் சிலம்பப் பாடிச்
சூரர மகளிர் ஆடும் சோலை' (திருமு; 40-41)

அவர்கள் பாடும் பொருள் பின்னர் கூறப்படுகிறது.

'வென்றடு விறற்களம் பாடித்தோள் பெயரா' (திருமு; 55)

இவ்வடியிலிருந்து வீரப் போர்க் களத்தைப் பாடிப் போற்றும் வழக்கம் சங்க காலத்தில் இருந்தது நன்கு விளங்கும். இப்பாடல்கள் வீரவுணர்வு தோன்றும் இசையுடன் பாடப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இப்பாடல்களின் இலக்கிய உருவங்களாகப் புறநானூற்று வீரப்

பாடல்களைக் கருதலாம். பரணி பாடும் முறை இதிலிருந்து வளர்ந்திருக்கலாம்.

வெறியாட்டப் பாடல்

குறிஞ்சி நிலத்தில் வேலனுக்கு வெறியாட்டு நடத்தல் வழக்கம். நோயுற்றவர்கள் அந்நோய் தீர வேலனை அழைத்து வெறியாட்டு நடத்துவர். மறியறுத்துக் கடுமையான முறையில் கொடுமையான முறையில் இந்த ஆட்டம் நடைபெறும். இவ்வாட்டத்தில் பாடப்படும் பாடலகள் அச்சவுணர்வைத் தோற்றுவிப்பதாக அமையும். இதை வெறியாட்டப் பாடல் என்று கூறுவா. இதன் இசை அச்சவுணர்வையும் அவலவுணர்வையும் தருவதாகத்தான் இருக்கும்.

பலவிதமான இசைக் கருவிகள் பெருமுழக்கத்துடன் இசைக்கப்படும். அத்தகைய வெறியாட்டத்தைப பற்றித் திருமுருகாற்றுப்படை விளக்கம் தருகிறது.

'நளிமலைச் சிலம்பின் நன்னகர் வாழ்த்தி
நறும்புகை எடுத்துக் குறிஞ்சி பாடி
இமிழிசை அருவியோ டின்னியங் கறங்க
உருவப் பல்பூத் தூஉய் வெருவர' (திருமு; 238-241)

வெறியாட்டுப் பாடலில் 'குறிஞ்சிபாடி' என்று குறிப்பிட்டு இருப்பதினால் அது குறிஞ்சிப் பண்ணாக இருக்கும் என்று கருதலாம். அவ்வாறு அது பண்ணாக இருப்பின் அப்பண் அச்சவுணர்வைத் தரும் நிலையில் இசைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆகையினால் 'வெருவர' என்று கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும் இன்னியம் முழங்கப்படும் குறிப்பும் உள்ளது. 'ஆடுகளம் சிலம்பப் பாடி (திருமு; 243) வெறியாட்டு நடத்தப்படுகிறது.

துணங்கைப் பாடல்

சங்க காலத்தில் ஆடப்படும் கூத்துக்களில் ஒன்றாகத் துணங்கைக் கூத்து விளங்குகிறது. அதனை ஆடும்போது பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் பெண்களே இந்தக் கூத்தை ஆடிப்பாடுவார்கள். மகளிர் செயல்களைப் பேய்மகளிருக்கு ஏற்றிக் கூறுவது அக்கால வழக்கம். மதுரைக் காஞ்சியில் பேய்மகளிர் ஆடிய துணங்கைக் கூத்தைப் பற்றியும் அவர்கள் சீராகப் பாடிய பாட்டைப் பற்றியும் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது.

'................ .. .... பேய்மகளிர்
இணையொலியிமிழ் துணங்கைச் சீர்ப்
பிணையூபம் எழுந்தாட' (மது. கா; 25-27)

மகளிர் பலர் கூடி இணைந்த குரலில் பாடும் பாடலாகத் துணங்கைப் பாடல்கள் அமைகின்றன. அது சுவையாக இருந்ததினால் 'சீர்' என்ற சொல் கூறப்பெற்றுள்ளது. பாடல் ஆடலுடன் இணைந்தால் கலைநலம் பெற்றுத் திகழும் என்பது குறிப்பு.

இன்பச் சூழ்நிலை மக்கள் மத்தியில் மாறும்போது மங்கையர் துணங்கையாடிப் பாடுவதை மறக்கின்றனர்.

'இலங்குவளை மடமங்கையர்
துணங்கையஞ்சீர்த் தழூஉ மறப்ப' (மது. கா; 159-160)

இவ்வடிகளிலிருந்து துணங்கையாடிப் பாடல் இன்பநிலைக்கு உரிய தாகத் தோன்றுகிறது. மகளிர் ஆடுவதும் பாடுவதும் துணங்கைக்கு உரியது என்பது இவற்றின் வாயிலாக விளங்கும்.

ஆடல்மகளிர் பாடல்

ஆடுகின்ற பெண்கள் அமர்ந்து பாடுவதை ஆடல் மகளிர் பாடல் என்று நெடுநல்வாடை குறிப்பிடுகிறது. அவர்கள் யாழை மீட்டி அதற்குத் தக்கவாறு மிக இனிமையாகப் பாடுவர். அரச மங்கையர்க்கு ஆறுதலாகவும் தேறுதலாகவும் அவர்களுடைய பாடல் அமையும். பாண்டியன் போருக்குச் சென்று விடுகிறான். பாண்டிமாதேவி வருத்தத்துடன் காணப்படுகிறாள். அவளுக்கு ஆறுதலாக ஆடல் மகளிர் பாடுகின்றனர்.

'ஆடன் மகளிர் பாடல்கொள புணர்மார்
தண்மையில் திரிந்த தண்குரல் தீந்தொடை
கொம்மை வருமுலை வெம்மையில் தடைஇ
கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணுமுறை நிறுப்ப'
(நெடுநல்; 67-70)

ஆடல்மகளிரின் குரல் தண்மையானது. பாடல் மிக இனிமையானது. அவர்கள் சீறியாழ் எடுத்துப் பாடுகின்றனர். அது தண்மையில் நரம்பு முறுக்கிழந்து காணப்படுகிறது. அதை முறுக்கேற்ற வெம்மை ஏற்ற வேண்டும். அதற்காக யாழ் நரம்பை மார்பில் ஒற்றி வெம்மை ஏற்றிப் பாடுகின்றனர். இத்தகைய ஆடல் மகளிர் பாடல் அவையிலும் அரங்கிலும் மட்டுமின்றி வசதியானவர்களின் இல்லங்களிலும் இனிமையாக நடைபெறும் என்பதற்கு இது ஒரு சான்றாக உள்ளது. ஆடுவதிலும் பாடுவதிலும் ஆடல் மகளிர் திறமையுடையவர்களாக இருக்க வேண்டும். ஆடலும் பாடலும் இணைந்த கலைகள்.

வேதப் பாடல்

வேதத்திலுள்ள பாடல்களையும் சங்ககாலத் தமிழர் பாடியுள்ளனர்.

'சிறந்த வேதம் விளங்கப் பாடி' (மது. கா; 468)

என்று மதுரைக் காஞ்சியில் கூறப்பட்டுள்ளது. அத்தகைய பாடல்களில் இசையை விடவும் கருத்து விளக்கத்துக்குச் சிறப்பு இருந்துள்ளது என்பதை உணருமாறு 'விளங்கப் பாடி' என்ற குறிப்பு தரப்படுகிறது.

அத்தகைய பாடல்களில் இசை நயமும் உண்டு என்பதையும் காட்டுகிறது மதுரைக் காஞ்சிப் பாடல்.

'தாதுண் தும்பி போது முரன்றாங்
கோதல் அந்தணர் வேதம் பாட
சீரினது கொண்டு நரம்பினி தியக்கி
யாழோர் மருதம் பண்ண' (மது. கா; 655-658)

வேதப் பாடல் தும்பி மலரில் முரன்று குரலிடுவதுபோன்று அந்தணர்களால் பாடப்படுகிறது. அதன் சீரானது இனிமையுடன் அமைகிறது. அவர்களுக்குத் துணையாக யாழிசைப்போர் மருதப் பண்ணை இசைக்கிறார்கள். இதிலிருந்து மருதப் பண்ணுக்கு இசையும் முறையில் வேதம் மெதுவான குரலில் பாடப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

வள்ளைப் பாடல்

வள்ளைப் பாடல் உலக்கை கொண்டு தினை அல்லது நெல்லை குத்தும்போது பெண்கள் பாடுவதாகும். அதை இன்றைய நாட்டுப்புற மக்கள் உலக்கைப் பாட்டு என்று கூறுவர். சங்க காலத்திலும் அத்தகைய பாடல்கள் சாதாரண மக்கள் மத்தியில் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன என்பதற்கு மலைபடுகடாம் சான்று பகர்கிறது. அதிலுள்ள ஓரடி,

'தினைகுறு மகளிர் இசைபடு வள்ளையும்' (மலை; 342)

என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. தினையை உரலிலிட்டு மகளிர் குத்தும்போது வள்ளைப் பாட்டு பாடுகின்றனர். அதனை 'இசைபடு வள்ளை' என்று சிறப்பித்துக் கூறுவது சிந்தனைக்கு உரியது.

தினையைக் குத்தும் செயலின்போது இசைப் பாட்டு பாடப்படு கிறது. இசையின் ஆற்றலால் அலுப்பு களையப்படும். இது நாட்டுப்புற அமைப்பிலுள்ள மகளிர் இசைப் பாடல் என்பது தெளிவு.

குறுந்தொகையிலும் வள்ளைப் பாட்டைப் பற்றிய செய்தி கூறப்படுகிறது.

'பாவடி யுரல பகுவாய் வள்ளை' (குறுந்; 89; 1)

அகன்ற வாயையுடைய உரலில் தினையைக் குத்தும்போது பாடும் பாட்டு வள்ளை என்பது குறிப்பு. அப்பாடலைப் பாடுவது யாரென்ற செய்தியும் தரப்படுகிறது.

மெல்லியல் குறுமகள் பாடினள் குறினே' (குறுந்; 89; 7)

மென்மையான இயல்புகளை உடைய குறுமகள் அதனைப் பாடு கிறாள். அவள் குறுமகளோ அல்லது குறமகளோ என்பதையும் சிந்திக்கலாம். மலையிடத்து வாழும் குறக்குல மகளாக இருக்கலாம். தினை மலைபடு பொருள் என்பதைக் கொண்டு இதனைக் கருத லாம்.

தினையை மட்டுமின்றி மூங்கிலரிசியையும் குத்தி வள்ளைப் பாட்டு பாடுகின்றனர்.

'பாடுகம் வாவாழி தோழி வயக்களிற்றுக்
கோடுலக்கை யாகநற் சேம்பின் இலைசுளகா
ஆடுகழை நெல்லை அறையுரலுள் பெய்திருவாம்
பாடுகம் வாவாழி தோழிநற் றோழியா டுற்று'
(கலி; 41; 1-4)

இக்கலித்தொகைப் பாடல் வள்ளைப் பாட்டொலிக்குப் பொருந்தி அமைவதைக் காணலாம். இப்பாடல்களைக் கொண்டு அக்காலத் தில் மக்கள் மத்தியில் வள்ளைப் பாட்டு பாடும் பழக்கம் இருந்தமை நன்கு புலனாகும். மக்கள் பாடக் கூடிய பாடல் முறையைக் கொண்டு புலவர்கள் இலக்கிய அமைப்பு முறையில் செய்யுட்களை யாத்துள் ளனர் என்பதை அறியலாம். இசை அமைப்பில் எளிமையான பாடல்கள் தொழில் அடிப்படையில் சங்க காலத்தில் வழக்கி இருந்தது என்பதற்கு இத்தகைய பாடல்கள் சான்றாகும்.

சங்க கால இசைப் பாடலின் தன்மைகள்

இசைத் தன்மையுடன் பலவகையான பாடல்கள் சங்க காலத்தில் பாடப் பெற்றுள்ளன. அவற்றில் இசைக்கு மிகுந்த சிறப்புக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அவற்றைக் கேட்டுச் சுவைப்பதற்கே பயன் படுத்தியதனால் பல பாடல்கள் எழுதிக் காக்கப்படவில்லை. இலக்கிய நயமுடைய பரிபாடல் போன்ற இசைப் பாடல் எழுதி வைக்கப் பெற்றுள்ளன. இலக்கியச் சிறப்பற்றவை காலவோட்டத்தில் மறக்கப்பட்டு விடும் என்பதை உணர வேண்டும்.

சங்க காலத்தில் ஆண்களும் பெண்களும் இசைப் பாடல்கள் பாடியுள்ளனர். பாணர், பாடினியர், ஆடல்மகளிர் போன்றோர் பாடல்களைப் பாடியிசைத்துப் பிறரை மகிழ்வித்துள்ளனர். ஆண், களுக்கு உரியவை, பெண்களுக்குரியவை, இருபாலருக்கும் உரியவை என இசைப் பாடல்கள் மூன்று வகையாக இருந்திருக்க லாம். மன்னரும் மக்களும் பாடல்களை விரும்பிச் சுவைத்துள்ளனர். ஆடலுக்குப் பாடல் இசைவுடையது. பெரும்பாலும் ஆடலும் பாடலும் தெரிந்த கலைஞர்களே இருந்துள்ளனர்.

கலைத் தன்மை மிக்க இசைப் பாடல்கள் பண்ணும் தாளமும் கொண்டு விளங்கியுள்ளன. பண்ணிசைக் கருவிகள், தாளவிசைக் கருவிகள் துணை கொண்டு சிறப்பான பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புறத் தன்மையுடன் அகவன் மகளிர் பாடல், வள்ளைப் பாடல் போன்றவை இருந்துள்ளன. துணங்கை போன்ற கலை களுக்குப் பாடல்கள் துணையாகின்றன. இசைப் பாடல்கள் பல வகைகளாகச் சங்க காலத்தில் பரவியுள்ளன. மக்கள் அவற்றை விரும்பிக் கேட்டுச் சுவைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர்.

சங்க காலப் பண்கள்

பண் என்பது பாடல்களில் அமைந்துள்ள இசையின் முறை நிலையாகும். பண் என்பதற்கு அமைவு, இசைப் பாட்டு, ஊழியம் குதிரைக் கல்லணை, சீர், தகுதி, நிந்தை, நிறை நரம்புள்ள வீணை, நீர்நிலை, படுகுழி, பண்ணெனேவல், பாய்மரக் கயிறு, மகளிர் கூட்டம் எனப் பல பொருள்கள் அகராதியில் தரப்பெற்றுள் ளன. பண்ணுக்கு அதற்குரிய இசைத் தொடர்பு கொண்ட சில பொருள்கள் இருப்பதைக் காணலாம். ஒலியானது செம்மையான முறையில் ஒழுங்கான இசையமைப்புடன் பாடலில் பொருந்தி நுட்ப வுணர்வால் அடையாளம் காணத்தக்க நிலையில் ஒலியுருவங்களாக அமைவது பண்ணாகும். பண்கள் பலவகையான அமைப்பு முறை களைக் கொண்டுள்ளது. இனிமையான உணர்வுத் தன்மைகளைத்

தன்னுள்ளே கொண்டது. பண் என்பது மனித மனத்தைக் கவரும் ஆற்றலுடையது.

இனிமையான இசைத் தொடருடைய ஒலி உருவ அமைப்பைப் பண் என்று கூறலாம். பண் என்ற சொல்லின் தோற்றம் சிந்தனைக்கு உரியது. பண்படுத்தப் பெற்ற இசையொலித் தொடர்கள் என்பதினால் பண் என்று அழைக்கப் பெற்றிருக்கலாம். பண்ணைப் பற்றிய உணர்வு நரம்பிசை வாயிலாக ஏற்பட்டிருக்கலாம். வில் நாணின் ஒலியைக் கொண்டு மனிதன் இசையை உணர்ந்து, அதன் வளர்ச்சியாகப் பண்ணைப் படைத்துள்ளான் என்றும் கருதப்படும். பாய்மரக் கயிற்றைப் பண் என்று கூறுவது உண்டு. இன்றும் அவ்வாறு மீனவ மக்கள் பண்ணுக் கயிறு என்று அழைப்பதைக் காணலாம். பாய்மரக் கயிறு கடலுக்குள் செல்லும் போது காற்றின் வேகத்தால் அசைந்து அதிர்வதில் எழும் ஓசையை அக்கயிற்றுக்கு உரிய பெயரான பண் என்று முதன் முதலில் கூறி இருக்கலாம். இசை வளர்ச்சி நிலையிலும் அப்பெயர் மறையாது ஒட்டிக் கொண்டிருக்கலாம். இவ்வாறு கருதுவதாயின் பண்ணின் தோற்றம் மீனவரிடம்தான் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கருத இடமுள்ளது. மனிதன் இசையமைப்புடைய ஒலிகளைப் பண் படுத்திப் புறத்திடும்போது அவை சுவைமிக்க ஒலி வடிவங்கள் ஆகிப் பண்ணாக எழுந்துள்ளன. இவை ஒன்றிற்கு ஒன்று பல விதமான வேறுபாடுகளுடன் காணப்படுகின்றன. பண்களுக்கு உரிய இசைகளைக் கொண்டு பண்களுக்குப் பல பெயர்கள் கூறப் பெற்றுள்ளன.

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் பண்களைப் பற்றி எந்த அளவுக்கு அறிந்துள்ளனர் என்பதற்குச் சங்க இலக்கியம் சில குறிப்புக்களைத் தந்துள்ளது. அவற்றிலிருந்து தமிழரின் இசை நுட்ப உணர்வு நன்கு விளங்கும். பண்டைத் தமிழர் மிடற்றாலும், பண்ணிசைக் கருவிகளான யாழ், குழல் முதலியவற்றாலும் பண்களை இசைத்துள்ளனர். எத்தனைப் பண்களைத் தமிழ் மக்கள் அறிந்திருந்தனர் என்பதை உறுதப்படுத்தக் கூற இயலாது. இருப்பினும் சங்க இலக்கியம் குறிப்பிடும் பண்கள் இன்னவை என்பதை அறியலாம்.

ஆம்பல்பண்

ஆம்பல் பண் குழலின் வழி இனிது வெளிப்படும் என்று பல குறிப்புக்கள் வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

'ஆம்பலங் குழலின் ஏங்கி' (நற்; 123; 10)

என்ற நற்றிணைப் பாடலடியும்,

'தட்டை தண்ணுமைப் பின்ன ரியவர்
தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய விமிரும்
புதன்மலர் மாலையும்' (ஐங். நூ; 215; 3-5)

எனவரும் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடலடிகளும்,

'பாம்புமணி உமிழப் பல்வயிற் கோவலர்
ஆம்பலம் தீங்குழல் தெள்விளி பயிற்ற' (குறிஞ். 221-222)

என்று கூறும் குறிஞ்சிப்பாட்டு அடிகளும் ஆம்பல் பண்ணைப் பற்றிய குறிப்புக்களைத் தாங்கியுள்ளன. இப்பாடல்களில் குறிப்பிடப்படும் ஆம்பல் என்பது ஆம்பல் செடியால் ஆன குழலைக் குறிப்பிடுகிறதா அல்லது அப்பெயருடைய ஒரு பண்ணைக் காட்டுகிறதா என்பது சிந்திப்பதற்கு உரிய பொருளாகும். கோவலர் ஆம்பல் ஊதுகிறார்கள். காலம் மாலை அல்லது பாம்பு மணியை உமிழும் இரவு நேரம். இடம் முல்லை நிலம். ஆம்பல் முல்லைக்குரிய பண் என்பதும் மாலை அல்லது இரவில் இசைக்கக்கூடியது என்பதும் இவற்றால் விளங்கும். தட்டை, தண்ணுமை போன்ற தாள இசைக் கருவிகள் இணையத் தீங்குழலில் ஆம்பல் பண்ணை இனிமையாக மாலை காலத்தில் இசைத்தனர் என்று பொருள் காணும் முறையில் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல் அமைந்திருப்பதினால் ஆம்பலை ஒரு பண்ணின் பெயராகக் கருத இடமுள்ளது. மேலும் குழலுக்கு உரிய பெயர் பண்ணுக்கு வருவதைத் தவறாகவோ அல்லது இருக்க முடியாது என்றோ நினைப்பதற்கு இடமில்லை. ஆம்பல் என்பது குழலுக்கும் பண்ணுக்கும் உரிய ஒரு பொதுப்பெயர் என்று கருதலாம்.

அது தெளிவுடைய இனிமையான பண் என்று கொள்ளலாம். 'ஏங்கி' என்ற நற்றிணைப் பாடலின் சொல் ஏக்கவுணர்வைக் காட்டுவதாகத் தோன்றுகிறது. இந்தப் பண்ணில் அவ்வுணர்வைக் காட்டலாம் என்று தெரிகிறது. சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவை ஓர் ஏக்கவுணர்வுப் பாடல். அதில் ஆம்பலங் குழல் இடம் பெறுகிறது. அதை இங்கு இணைத்துக் காணலாம். அங்கு அது ஆம்பல் குழலைக் குறிப்பிட்டாலும் அதிலிருந்து வெளிப்படும் பண்ணும் ஆம்பலாக இருக்கலாம என்று கருதுவதில் தவறில்லை.

காஞ்சிப்பண்

காஞ்சிப் பண் விழுப்புண் பட்டவர்கள், பேய்ப்பிடி கொண்டவர்கள் வருத்தம் தீரப் பாடியதாகத் தெரிகிறது. அவ்வாறு பாடுதல் சங்க கால வழக்கம்.

'..................... கொழுநர் மார்பின்
நெடுவசி விழுப்புண் டணிமார் காப்பென
வறல்வாழ் கூந்தல் கொடிச்சியர் பாடல்' (மலை; 302-304)

கொடிச்சியர் தங்கள் கணவர் விழுப்புண் பட்டதை அறிந்து வருத்தத்துடன் பாடுவதை இவ்வடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. இங்குக் காஞ்சிப் பண் என்ற குறிப்பு தரப்படவில்லை.

புறநானூற்றில் இக்கருத்து நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

'ஐயவி சிதறி ஆம்பல் ஊதி
இசைமணி எறிந்து காஞ்சி பாடி
நெடுநகர் வரைப்பில் கடிநறை புகைஇக்
காக்கம் வம்மோ காதலம் தோழி
வேந்துறு விழுமம் தாங்கிய
பூம்பொறிக் கழற்கால் நெடுந்தகை புண்ணே'
(புற; 281;1-9)

ஐயவி சிதறல், புகைத்தல், மணி அடித்தல் முதலிய செயல்கள் பூசனைக்கு உரியவை. அதோடு ஆம்பல் குழல் ஊதிக் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடியதாகக் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது. இதிலிருந்து இப் பண்ணுக்கும் இத்தகைய பூசனைக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகத் தெரிகிறது. விழுப்புண் பட்ட வீரனைக் காக்க வேண்டி இந்தச் சடங்கு நடைபெறுகிறது.

இன்னொரு பாடல் இதனைச் சற்று விரிவாக விளக்குகிறது. வேப்பந்தார் கூடுதலாக இதில் கூறப்பட்டுள்ளது.

'வேம்புசினை ஒடிப்பவும் காஞ்சி பாடவும்
நெய்யுடைக் கையர் ஐயவி புகைப்பவும்
எல்லா மனையும் கல்லென் றனவே
வெந்துடன் றெறிவாள் கொல்லோ
நெடிதுவந் தன்றான் நெடுந்தகை தேரே.'
(புறம்; 296; 1-5)

இப்பாடலில் வேப்பந்தழை கொண்டு பேய் விரட்டும் செயல் குறிப்பாகக் காட்டப்படுகிறது. விழுப்புண் பட்டவர்களைப் பேய்கள் அண்டி உயிர்பறிக்க முயலும் என்பது மக்கள் நம்பிக்கை. அதைத் தவிர்க்க இவ்வாறு பூசனை முறைகள் கையாளப்படு

கின்றன. அப்பொழுது பாடப்பெறும் பண் காஞ்சியாகும். இப் பண்ணுக்கு இத்தகைய ஆற்றல் உண்டு என்று மக்கள் நம்பியிருக்க வேண்டும். பண்களின் இசைக்கு ஆற்றல் உண்டு என்ற உணர்வு சங்க காலத்திலிருந்தே மக்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ளது.

காமரம்

காமரம் என்ற பண்ணைப் பற்றிய செய்தி சிறுபாணாற்றுப் படையில் வருகிறது. (சிறுபா; 76-78) 'காமரம் செப்பும்' என்று கூறப்பெற்றுள்ளதை நச்சினார்க்கினியர் சீகாமரம் என்னும் பண்ணைப் பாடும் என்று விளக்கிக் காட்டுகிறார். இது மருத நில மக்களால் பாடப்படும் ஒரு வகையான இரண்டாம் தரமான பண் என்று கூறப்படுகிறது.[4] இப்பண்ணைத் தும்பி பாடுவதாகத் தான் சிறுபாணாற்றுப்படையில் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

'ஏம வின்றுணை தழீஇ யிறகுளர்ந்து
காமரு தும்பி காமரஞ் செப்பும்
தண்பணை தழீஇய தளரா விருக்கை' (சிறுபா; 76-78)

இவ்வாறு வண்டின் மேலேற்றிக் கூறினாலும் அதில் ஓர் இனிய குறிப்பு தோன்றுவதைக் காணலாம். 'காமரு தும்பி' என்று சொல்லியிருப்பதினால் இது இன்ப உணர்வு தோன்றும் பண் என்று கருதலாம். மேலும் இது பாடும் இடம் மருத நிலம். அதுவும் காம உணர்வுக்குப் பொருத்தமுடையதாக உள்ளது. இப்பண் காமநிலைக்கு உதவுவதாகக் கொள்வது பொருத்தம்.

குறிஞ்சிப்பண்

மலைப்பாங்கான இடங்களில் நள்ளிரவு நேரம் குறிஞ்சி பாடுவதாகக் கூறப்படுகிறது. அவை அச்சம் தரும் இடமும் காலமும் ஆகும். இதை உறுதிப்படுத்துவதுபோல் மலைபடு கடாமில் ஒரு செய்தி உள்ளது.

'நறுங்கா நடுக்கத்துக் குறிஞ்சி பாடி' (மலை; 359)

என்ற பாடலடி நடுக்கத்துடன் குறிஞ்சிப்பண் பாடுவதைக் குறிப் பிடுகிறது.

வில்யாழ் கொண்டு குறிஞ்சிப்பண் பாடும் ஒரு குறிப்பும் கிடைக்கிறது.

4. Tamil Lexicon, Vol. III. P. 1472.

'வில்யா ழிசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி' (பெரும்பா;182) வில் யாழை விரலால் சுண்டி இசையெழுப்பிக் குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பாடுவதாகக் கூறப்படுகிறது.

மலையிடங்களில் உறையும் தெய்வங்களைக் கவர வணக்கத் துடன் கூத்தரும், விறலியரும் குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பாடவேண்டும் என்று அறிவுறுத்தப்படுகிறது. இது ஓர் எச்சரிக்கைக் குறிப் பாகத் தோன்றுகிறது. ஆகையினால் அச்சவுணர்வே குறிஞ்சிக்கு அடிப்படை உணர்வாகத் தோன்றுகிறது.

'இறும்பூது கருவிய இன்குரல் விறலியர்
நறுங்கார் அடுக்கத்துக் குறிஞ்சி பாடிக்
கைதொழூஉப் பரவிப் பழிச்சினிர் கழியின்'
(மலை; 358-360)

தெய்வங்களைக் குறிஞ்சி நிலத்தில் பணிந்து வணங்கும்போது குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பாட வேண்டுமென்பது மரபு. இதன் உணர்வு அச்சம்.

நள்ளிரவுக் காலம். பேயும் உறங்கும் நேரம். அப்பொழுது காப்புடைய நகரில் கானவர் தூங்காது குறிஞ்சி பாடுகின்றனர்

'கழுதுகால் கிளர ஊர்மடிந் தன்றே
உருகெழு மரபில் குறிஞ்சி பாடிக்
கடியுடை வியன்நகர்க் கானவர் துஞ்சார்' (நற்; 255;1-3)

இப்பாடலிலும் அச்சவுணர்வின் குறிப்பு தோன்றுவதைக் காணலாம். திருமுருகாற்றுப்படையில் பழமுதிர்ச்சோலையில் அச்சம் தோன்ற வெறியாட்டு நடைபெறுகிறது. அப்பொழுது பலவகையான இன்னியங்கள் முழங்க,

'நளிமலைச் சிலம்பின் நன்னகர் வாழ்த்தி
நறும்புகை எடுத்துக் குறிஞ்சி பாடி' (திருமு; 238-239)

ஆட்டம் நடத்தினர். இதிலும் அச்சவுணர்வு எழுவதைப் பார்க்கலாம். சங்க இலக்கியத்தில் குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பற்றிக் கூறும் இடங்கள் அனைத்திலும் அச்சத்துக்கு இடம் உள்ளது. இவற்றைக் கொண்டு குறிஞ்சிப் பண்ணை அச்சவுணர்வு மிக்கப் பண்ணாகக் கருதலாம்.

செவ்வழிப்பண்

செவ்வழிப் பண் முல்லைக்கும் நெய்தலுக்கும் உரிய இசைக் கூறாகக் கருதப்பட்டுள்ளது. இது மாலை நேரத்துக்கு உரியது. இசைநூல் மரபுப்படி மாலையில் செவ்வழியும் காலையில் மருதமும் பாடுதல் வேண்டும். முல்லை நிலம் பிரிவுத் துயரையும் நெய்தல் நிலம் இரங்கல் துயரையும் கொண்டவை. இரண்டும் துன்பச்சுவை உடையன. ஆகையினால் இவ்விரு நிலங்களுக்கும் உரியதாகக் கருதப்படும் செவ்வழிப்பண் துன்பவுணர்வைக் கொண்டதாகவே இருக்கும்.

புறநானூற்றில் செவ்வழி பற்றிய செய்தி உள்ளது. முன்னிரவில் செவ்வழிப் பண் இசைக்கப்படுகிறது.

‘ அருளா யாகலோ கொடிதே யிருள்வரச்
சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி யாழநின்
காரெதிர் கானம் பாடினேம் ஆக’ (புற; 144; 1-3)

சீறியாழின் துணையுடன் செவ்வழிப்பண்ணைப் பாடினதாக உரைக்கப்படுகிறது. இது அருள் வேண்டி இரக்கத்துடன் பாடிய பாடலாக உள்ளது.

செவ்வழிப பண்ணை யாழிசையுடன் முழவம், ஆகுளி போன்ற இசைக் கருவிகளுடன் பாடியதையும் காண முடிகிறது.

‘ திவவுமெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி
நுண்ணீர் ஆகுளி இரட்டப் பலவுடன்
ஒண்சுடர் விளக்கம் முந்துற மடையொடு’
(மதுரைக்; 604-607)

என்று வரும் மதுரைக்காஞ்சிப் பாடல் செவ்வழிப் பண் பாடும் முறையை விளக்கிக் காட்டுகிறது. சீறியாழ் கொண்டு இரங்கித் துன்பச் சுமை தாங்காது செவ்வழி பாடுவதைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று காட்டுகிறது.

‘ சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி வந்ததைக்
கார்வான் இன்னுறை தமியள் கேளா
நெருநல் ஒருசிறைப் புலம்புகொண் டுறையும்
அரிமதர் மழைக்கண் அம்மா அரிவை.’ (புற; 147; 2-5)

ஒரு பெண்ணின் துன்பக் கண்ணீரின் விளக்கத்துக்குச் செவ்வழிப் பண் உதவுவதிலிருந்து அதன் உணர்வை அறியலாம். அழுகைச் சுவை இப்பண்ணில் அழுத்தம் பெறுகிறது.

'பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப
ஆருயிர் அணங்குத் தெள்ளிசை
மாரி மாலையும் தமியள் கேட்டே' (அக; 214; 13-15)

செவ்வழிப்பண் யாழிசையுடன் பாடப்படுவதில் ஒரு பெண்ணின் அவல உணர்வைத்தான் அறிய முடிகிறது. அனைத்துக் குறிப்புக் களும் செவ்வழிப்பண் அவலச்சுவைக்கு உரியது என்பதை நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

நைவளம்

நைவளம் என்ற பண்ணை இரண்டாம் தரமாகவே கருது கின்றனர். இப்பண் பாலைப் பண்ணிலிருந்து கிளைத்ததாகக் கூறப் பட்டுள்ளது[5]

'நைவளம் பழுநிய பாலை வல்லோன்' (குறிஞ்; 146)

என்ற குறிஞ்சிப் பாட்டு அடிக்கு உரை கூறும் நச்சினார்க்கினியர் இதனை நட்டராகம் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். 'நட்டராகம் முற்றுப் பெற்ற பாலையாழை வாசிகக வல்லவன்' என்பது அவ ருடைய விளக்கம். இது பகலில் இசைக்க வேண்டிய பண்களில் ஒன்று.

'நைவளம் பழுநிய நயந்தெரி பாலை
கைவல் பாண்மகன் கடனறிந் தியங்க (சிறுபா; 36-38)

என்று கூறும் பாடலடிகள் பாணன் நைவளப்பண்ணின் முறை யறிந்து இசைத்ததைக் கூறுகிறது. இதே போன்று,

'நைவளம் பூத்த நரம்பியைச் சீர்ப்பொய்வளம்
பூத்தன பாணாநின் பாட்டு' (பரி; 18; 20-21)

பாணன் யாழிசையுடன் நைவளம் பாடியதை இப்பரிபாடல் அடிகள் கூறும். மகிழ்வுடன் பாடும் பண்ணாக இருக்கலாம். உறுதியாகக் காணும் ஏதுக்கள் இல்லை.

---

5. Tamil Lexicon, Vol. IV, P. 2363

பஞ்சுரம்

பஞ்சுரம் என்ற பண் குறிஞ்சி அல்லது பாலைப் பண்ணைச் சார்ந்த இரண்டாம்தரப் பண்ணாகக் கருதப்படுகிறது.[6] அது அச்சத்தைப்பெருக்கும் இயல்பு கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். ஐங்குறுநூற்றிலுள்ள ஒரு பாடல் இக்கருத்தை விளக்கும்.

> 'வேங்கை கொய்யுநர் பஞ்சுரம் விளிப்பினும்
> ஆரிடை செல்வோர் ஆறுநனி வெரூஉம்
> காடிறந் தனரே காதலர்' (ஐங்; 311; 1-3)

குறிஞ்சி நிலப்பெண்கள் வேங்கை மலர் பறிக்கும்போது திணை மயக்கம் காட்டுவதாகப் பஞ்சுரம் பாடுவதைக் கேட்டதும் வழி நடப்போர் பாலை நிலம் வந்ததாகக் கருதி அச்சங் கொள்வர். இதை இப்பாடல் கூறுவதைக் காணின் பண்ணுக்கு அச்சவுணர்வு ஊட்டும் ஆற்றல் இருப்பதாக அறியலாம். பஞ்சுரம் தற்காலத்தில் பாடப் படும் சங்கராபரணம் என்று தமிழிசைச் சங்கம் ஒரு முடிவு தரு கிறது.[7] சங்கராபரணம் அச்சமூண்டும் தன்மை கொண்டது என்று கூற முடியாது. இன்னும் சிந்திக்க வேண்டிய பழமைப் பண்ணாக பஞ்சுரம் உள்ளது.

படுமலைப்பண்

படுமலைப்பண் உயர் குரலில் பாடும் பண்ணாக இருக்க வேண்டும். மேகத்தின் இடிமுழக்கத்துடன் ஒப்புமைப்படுத்தப் படுகிறது. நல்வளம் கொடுக்கும் மழை மேகத்தில் குரல் போன்று யாழில் இசைக்கும் படுமலைப்பண் என்று பெருங்கௌசிகனாரின் நற்றிணைப் பாடல் கூறுகிறது.

> 'ஏயினை உரையியரோ பெருங்கலி எழிலி
> படுமலை நின்ற நல்யாழ் வடிநரம்பு
> எழீஇ அன்ன உறையினை முடிவின்
> மண்ணார் கண்ணின் இம்மென இமிரும்' (நற்; 139;3-6)

படுமலைப்பண் மகிழ்வைத் தரும் பண்ணாகத் தோன்றுகிறது. மழைக் குறிப்புடன் குறுந்தொகைப் பாடலும் படுமலைப் பண்ணைச் சுட்டுகிறது.

---

6. Tamil Lexicon Vol. IV, p. 2417.
7. *தமிழிசைச் சங்கம் ஆய்வுகள், 1950*

'பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்
வானத் தெழுஞ்சுவர் நல்லிசை வீழப்
பெய்த புலத்து' (குறுந்; 323;2-4)

இனிய இசையும் இன்பவுணர்வும் இப்பாடலின் வாயிலாகப் படுமலைப்பண் பற்றி அறியத்தகும் செய்திகள். புறநானூற்றுப் பாடலும் யாழிசையுடன் படுமலைப் பண்ணை இனிமையுடன், பாடுவதைக் குறிப்பிடுகிறது.

'படுமலை நிறை பயங்கெழு சீறியாழ்
ஒல்கல் உள்ளமொ டொருபுடைத் தழீஇப்
புகழ்சால் சிறப்பினின் நல்லிசை உள்ளி
வந்தனன் எந்தை யானே' (புற; 135;7-10)

படுமலைப்பண் ஓங்கிய இசையுடையதாய் இன்பம் பயக்கும் தன்மை கொண்டு இயங்குவது என்று இந்த மூன்று குறிப்புகளுமே நன்கு விளக்குகின்றன. இதில் இன்னின்ன சுரங்கள் கேட்கும் என்று உறுதியாகக் கூற முடியாது. இருப்பினும் நாராயணசாமி ஐயர் என்பார் தன் சிந்தனையின் விளைவாக ஒரு கருத்தைத் தருகிறார். படுமலைப் பாலை என்பது பெரும்பாலை ஏழனுள் ஒரு பண். அது செம்பாலையுள்பட்ட குரலின் பாகத்தையும் இளியின் பாகத்தையும் வாங்கிக் கைக்கிளை, உழை, விளரி, தாரம் இவற்றுக்கு ஒரோவொன்றைக் கொண்டு சேர்க்கத் துத்தம் குரலாய் வருவதாகும்.[8] இசை வல்லுநராக விளங்கும் பண்ணாய் வாளர் இன்னும் ஆழமாக இதனைக் கருதித் தற்கால இசை வழக்கத்துடன் பொருத்தி மேலாய்வு செய்வதாயின் படுமலைப் பண் பற்றிய தெளிவினைப் பெறலாம்.

பாலைப்பண்

சங்க இலக்கியத்தில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள பண்களில் மிகச் சிறந்ததும் புகழுடையதுமாகப் பாலைப் பண்ணைக் கருதலாம். இது அக்காலத்தில் பெரும் வழக்காக இருந்திருக்க வேண்டும். இது பாலைக்குரிய பண் என்று பெயரைக் கொண்டு கருதுவது சிந்தனைக்கு உரியதாகும். இது நண்பகலுக்கு உரிய பண். இதற்குச் சுவையும் இனிமையும் மிகுதி என்று கூறப்படுகிறது. இதனைப் பேரியாழ் கொண்டு இசைப்பர் என்பதினால் இதற்குச் சிறப்பு மிகுதி என்று கருதலாம்.

---

8. *நாராயணசாமி ஐயர், அடிக்குறிப்பு, நற்றிணை, பாடல் 139.*

உரையாசிரியர் செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப் பாலை, அரும்பாலை, கொடிப்பாலை, விளரிப் பாலை, மேற்செம் பாலை என ஏழு பாலைப் பிரிவுகளைக் குறிப்பிட்டு அவை அனைத்தும் அக்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்ததாகக் குறிப்பிடு கிறார்[9]

'புரிநரம் பின்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்' (பரி; 7; 77) 'பாலை ஏழும்' என்பது ஏழு பண்களைக் குறிப்பதா அல்லது ஏழு சுரங்களைக் குறிப்பதா என்பது சிந்தனைக்கு உரியது. அக் காலத்தில் சுரங்களை நரம்பு என்று ஆகுபெயராகக் குறிப்பிடுவது போல் பாலை என்றும் கூறியிருக்கலாம். கோதண்டபாணி பிள்ளைப் பின் கருத்து வேறாக உள்ளது. ஏழு பாலை என்பது பாலை. பண்ணிலிருந்து வேறானது என்பது அவருடைய எண்ணம்[10] அவர் பெருங்கதை கூறும் 'நாற்பெரும் பண்ணும் எழுபெரும் பாலையும்' என்ற அடியைச் சுட்டித் தன் கருத்துக்கு வலிமை தேடுகிறார். பண்ணைப் போன்று பாலையும் சிறப்புடையது. பாலை மேளகர்த்தாவைப் போன்றும் ஏழு பாலைகள் அதன் சன்னியராகங்களாகவும் இருக்கலாம். ஏழு என்ற எண்ணிக்கைச் சுரங்களுக்கு ஒத்து வருவதினால் ஐயப்பாடு எழுகின்றது. காலம் கடந்த வழக்கங்களை உறுதிப்படுத்திக் காட்டத் தக்கக் காரணங் கள் கிடைப்பது கடினம். சிறப்பான இசை அறிவு இல்லாதஇடத்தில் இத்தகைய நுட்பமான பிரிவுகள் அமைத்துக் காட்டியிருக்க முடியாது. பண்டைத் தமிழர் பண்ணமைப்பில் சிறந்தவர்கள் என் பதை உறுதிப்படுத்திக் கூறலாம்.

பதிற்றுப்பத்து பாலைப் பண்ணை நான்கு பாடல்களில் குறிப் பிட்டுள்ளது.

'தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்
பையுள் உறுப்பில் பண்ணுப் பெயர்த்தாங்குச்
சேறுசெய் மாரியின் அளிக்கும்' (பதிற்; 65; 14-16)

இதற்குப் பொருளாகப் பாலையாழ் வல்லான் அழுகைச்சுவைக்கு உரிய பாலைப்பண்கள் எல்லாவற்றையும் மாறிமாறி இசைத்தல் போன்று என்று கூறப்பட்டுள்ளது. இதில் பாலை என்பது யாழைக் குறிப்பிடுவதாகக் கருதப்படுகிறது. பாலை என்று கூறப் படும் யாழில் இசைக்கும் பண்களைப் பாலைப் பண்கள் என்று கூறியுள்ளனரா என்ற சிந்தனை எழவும் இடமுண்டு.

---

9. பரிபாடல், 7, உரை காண்க.
10. கு. கோதண்டபாணி பிள்ளை, பழந்தமிழிசை, அத்தியாயம் 3,

'வண்டுபடு கூந்தன் முடிபுனை மகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
பணியா மரபின் உழிஞை பாட
இனிதுபுறந் தந்தவர்க் கின்மகிழ் சுரத்தலின்'
(பதிற்; 46; 4-7)

இந்தப் பாடலில் பேரியாழில் பாலைப் பண்ணில் உழிஞைப் பாடலைப் பாடும்போது அது இன்பத்தை அனைவருக்கும் அளிப்ப தாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. முன்னர் குறிப்பிட்ட பாடலின் உரையில் அழுகைச்சுவை காட்டப்பட்டுள்ளது. இரண்டிலும் சுவை முரண்பாடு இருப்பதைக் காணலாம். உரையைக் காட்டிலும் பாடலின் கருத்தே ஒப்புக்கொள்ளத் தக்கதாகும். 'பணியா மரபின்' என்ற தொடர் வேக எழுச்சியைக் காட்டுவதாகும்.

'வாங்கிடை மருப்பில் தீந்தொடை பழுனிய
இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
படர்ந்தனை செல்லு முதுவா யிரவல' (பதிற்; 66; 1-3)

என்ற ஆற்றுப்படைப் பாடலில் ஓர் இரவலனை அழுகைப் பண் பாடிப் புரவலனிடம் செல் என்று கூறியிருக்க மாட்டார்கள். இனிய இசையுடைய பேரியாழ் கொண்டு ஓர் இன்பப் பண்ணைத்தான் இசைக்கக் கூறியிருப்பார்கள். பாலைப் பண் இனிமையான இன்பயிசை கொண்ட பண்ணாக இருக்கவேண்டும் என்று கருது வதே பொருத்தமாகப் படுகிறது.

பரிபாடலிலும் இன்பச்சுவை ததும்புவதாகவே பாலைப்பண் இடம் பெறுகிறது.

'கிளைக்குற்ற உழைச் சுரும்பின்
கோழ்கெழு பாலை இசையோர்மின்' (பரி; 11; 27)

இன்பக்காட்சிக்கு உரிய இடத்தில் இன்பவுணர்வுக்கு ஏற்ற இசையாகப் பாலை பயன்பட்டுள்ளது.

'ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரலில்' (பரி; 17;17) என்ற பரிபாடல் அடியும் பாடினியின் இன்பப் பண்ணாகவே பாலையைக் குறிப்பிடுகிறது.

'பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி'
(பதிற்; 57; 7-9)

என்று வரும் பதிற்றுப்பத்து பாடல் அடிகள் யாழைக் கூறிப் பாலைப் பண்ணைப் பிரித்துக் காட்டுகின்றன.

'செந்தீத் தொட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன்றீம் பாலை முனையில் குமிழின்'
(பெரும்பா; 179-180)

என்று பெரும்பாணாற்றுப் படை கூறும் இடம் குழலில் பாலைப் பண் இசைக்கப்படுவதையும் அது இனிமையான இசையுடையது என்பதையும் மிகத் தெளிவாகக் காட்டும்.

பொருநராற்றுப்படை பாலைப்பண்ணின் நல்ல ஆற்றலைக் கூறும் தரமாக உள்ளது.

'ஆறலைக் கள்வர் படைவிட அருளின்
மாறுதலைப் பெயர்க்கும் மருவின் பாலை'
(பொருந; 21-22)

கொலைக்கு அஞ்சாத கள்வரையும் படைவிடுத்து அருள் உணர்வு கொள்ளுமாறு செய்யும் அரியதன்மை பாலைக்கு உண்டு என்று இவ்வடிகள் கூறுகின்றன. மனமாற்றம் செய்யும் ஆற்றல் பண்ணுக்கு உண்டு என்பது உண்மை. அத்தகைய சிறப்புடன் பண்ணிசைக்கும் திறமை பண்டைத் தமிழருக்கு இருந்துள்ளது என்பது அரிய உண்மை.

பாலைப்பண் |இனியது. இன்பம் பயப்பது. கொடுமை மனத்தரையும் கவர்ந்து இனியராக்கும் இயல்பு உடையது. தமிழ்மக்கள் மிடற்றாலும் யாழாலும் குழலாலும் அதனை இசைத்து இன்புற்று மகிழ்ந்துள்ளனர். அனைவரும் மகிழ அது பண்டைத் தமிழ் நாட்டில் மிகப் பரவலாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. அதன் சிறப்பால் அதைக் கையாளும் யாழ் பாலையின் பெயரைப் பெற்றுச் சிறந்துள்ளது. அதிலிருந்து பல துணைப் பண்கள் கிளைத்துள்ளன.

மருதப்பண்

மருத நிலத்துக்கு உரிய மருதப்பண் இன்பச்சுவை ததும்பக் காலையில் பாடும் பண்ணாகும். விடியும் காலம் மருதப்பண் பாடியதாக மதுரைக்காஞ்சி ஒரு குறிப்பைத் தருகிறது.

'சீரினிது கொண்டு நரம்பினி தியக்கி
யாழோர் மருதம் பண்ண' (மதுரைக்கா; 657-658)

இனிமையாக யாழை இயக்கி மங்களமாகக் காலை நேரத்தில் மருதப் பண்ணை இசைத்து மனமகிழச் செய்கின்றனர்.

'மருதம் பண்ணி கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நரம்புமீ திறவா துடன்புணர்ந் தொன்றிக்
கடவ தறிந்த இன்குரல் விறலியர்' (மலை; 534-536)

விறலியர் சீறியாழில் மருதப்பண்ணை இசைத்து இனிய குரலில் பாடுகின்றனர். அந்தணர் வேதம் பாட யாழோர் மருதப்பண் ணிசைத்த செய்தியை மதுரைக்காஞ்சி காட்டுகிறது (655-658). இனிமை இன்பம் ஆகியவை கொண்டது மருதப்பண்.

விளரிப்பண்

விளரிப்பண் இரங்கியழுங்கலைக் குறிக்கும் பண்ணாகக் குறிப் பிடப்பட்டுள்ளது.

'தூவெள் ளறுவை மாயோன் குறுகி
இரும்புள் பூசல் ஓம்புமின் யானும்
விளரிக் கேட்பின் வெண்ணரி கடிகுவென்'
(புற; 291; 2-4)

பூசல் துன்பம் தருவது. அதனை மாயோனிடம் கூறுவது இரக்க வுரை. அந்நிலையில் விளரிப்பண்ணின் குறிப்பு தரப்பெற் றுள்ளது.

தலைவியின் இரங்கலும் விளரிப்பண்ணுடன் இணைக்கப் பட்டுள்ளதைக் குறுந்தொகைப் பாடலில் காணலாம்.

'சிறுநா வொண்மணி விளரி யார்ப்பக்
கடுமா நெடுந்தேர் நேமி போகிய
இருங்கழி நெய்தல் போல
வருந்தினள் அளியணீ பிரிந்திசி னோரே'
(குறுந்; 336; 3-6)

பிரிவுத் துயருற்ற தலைவிக்குத் தலைவனின் தேர்மணி ஓசையின் நினைவு விளரிப்பண்ணாகக் கேட்கிறது. அவள் ஆற்றாது வருந்துகிறாள். இனி அவன் வரமாட்டான் என்ற அவலநிலை. விளரிப்பண் நினைவில் ஊறி மனத்தை வாட்டி வதைக்கிறது. விளரி ஒரு துன்பவுணர்வுப் பண்ணாக விளங்குகிறது.

சங்க காலப் பண்களின் இயல்புகள்

சங்க காலத்தில் பல பண்கள் முழுமையாகவும் அவற்றின் பிரிவுகளாகவும் இசைக்கப்பட்டுள்ளன. பண்ணிசைக் கருவி வாயிலாகவும் மிடற்றிசையாகவும் அவற்றைப் பாடியுள்ளனர். அவை நுட்பமான இசைப்புணர்வால் அமைக்கப்பட்டவை. பல்வேறு சுவைகளைப் பண்கள் புலப்படுத்தியுள்ளன. சங்கப் பாடல்கள் வாயிலாகப் பதினொரு பண்களைக் கண்டறிய முடிகிறது. காலவுணர்வு, நிலத்தன்மை, சுவைப் புலப்பாடு, இசையமைப்பு ஆகிய கூறுகளுடன் சங்க காலத்தில் பண்கள் அமைக்கப் பட்டுள்ளன.

எண்	பண்	காலம்	நிலம்	உணர்வு
1	ஆம்பல்	மாலை, முன்னிரவு	முல்லை	ஏக்கம்
2	காஞ்சி	—	—	துன்பம்
3	காமரம்	—	மருதம்	இன்பம்
4	குறிஞ்சி	நள்ளிரவு	குறிஞ்சி	அச்சம்
5	செவ்வழி	மாலை	முல்லை, நெய்தல்	இரக்கம்
6	நைவளம்	பகல்	—	இன்பம்
7	பஞ்சுரம்	—	பாலை	அச்சம்
8	படுமலை	—	—	இன்பம்
9	பாலை	நண்பகல்	பாலை	இன்பம்
10	மருதம்	காலை	மருதம்	இன்பம்
11	விளரி	—	நெய்தல்	ஏக்கம்

பதிற்றுப்பத்து — இசையமைப்பு

வரிசை எண்	பத்துக்கள்	பாடல் எண்	வண்ணம்	தூக்கு
1	இரண்டாம் பத்து	1	ஒழுகுவண்ணம்	செந்தூக்கு
2	,,	2	—	—
3	,,	3	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு வஞ்சித்தூக்கு
4	,,	4	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	செந்தூக்கு
5	,,	5	ஒழுகு வண்ணம்	,,
6	,,	6	,,	,,
7	,,	7	,,	,,
8	,,	8	,,	,,
9	,,	9	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	,,
10	,,	10	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	செந்தூக்கு வஞ்சித்தூக்கு

11	மூன்றாம் பத்து	1	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
12	,,	2	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	செந்தூக்கு வஞ்சித்தூக்கு
13	,,	3	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
14	,,	4	ஒழுகு வண்ணம்	,,
15	,,	5	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	செந்தூக்கு வஞ்சித்தூக்கு
16	,,	6	ஒழுகு வண்ணம் சொற்சீர் வண்ணம்	செந்தூக்கும் வஞ்சித் தூக்கும்
17	,,	7	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
18	,,	8	,,	,,
19	,,	9	,,	,,
20	,,	10	,,	,,
21	நான்காம் பத்து	1	,,	,,
22	,,	2	,,	,,
23	,,	3	,,	,,
24	,,	4	,,	,,
25	,,	5	,,	,,

வரிசை எண்	பத்துக்கள்	பாடல் எண்	வண்ணம்	தூக்கு
26	நான்காம் பத்து	6	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
27	,,	7	,,	,,
28	,,	8	,,	,,
29	,,	9	,,	,,
30	,,	10	,,	,,
31	ஐந்தாம் பத்து	1	,,	,,
32	,,	2	,,	,,
33	,,	3	,,	,,
34	,,	4	,,	,,
35	,,	5	,,	,,
36	,,	6	,,	,,
37	,,	7	,,	,,
38	,,	8	,,	,,
39	,,	9	,,	,,
40	,,	10	ஒழுகு வண்ணமும் சொற்சீர் வண்ணமும்	,,
41	ஆறாம் பத்து	1	ஒழுகு வண்ணமும் சொற்சீர் வண்ணமும்	செந்தூக்கும் வஞ்சித்தூக்கும்

42	ஆறாம் பத்து	2	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
43	,,	3	,,	,,
44	,,	4	,,	,,
45	,,	5	,,	,,
46	,,	6	,,	,,
47	,,	7	,,	,,
48	,,	8	,,	,,
49	,,	9	,,	,,
50	,,	10	,,	,,
51	ஏழாம் பத்து	1	,,	,,
52	,,	2	,,	,,
53	,,	3	,,	,,
54	,,	4	,,	,,
55	,,	5	,,	,,
56	,,	6	,,	,,
57	,,	7	,,	,,
58	,,	8	,,	,,
59	,,	9	ஒழுகு வண்ணமும் சொற்சீர் வண்ணமும்	செந்தூக்கும் வஞ்சித்தூக்கும்

வரிசை எண்	பத்துக்கள்	பாடல் எண்	வண்ணம்	தூக்கு
60	ஏழாம் பத்து	10	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கும் வஞ்சித்தூக்கும்
61	எட்டாம் பத்து	1	,,	செந்தூக்கு
62	,,	2	,,	,,
63	,,	3	,,	,,
64	,,	4	,,	,,
65	,,	5	,,	,,
66	,,	6	,,	,,
67	,,	7	,,	,,
68	,,	8	,,	,,
69	,,	9	,,	,,
70	,,	10	,,	செந்தூக்கும் வஞ்சித்தூக்கும்
71	ஒன்பதாம் பத்து	1	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
72	,,	2	ஒழுகு வண்ணமும் சொற்சீர் வண்ணமும்	,,
73	,,	3	ஒழுகு வண்ணம்	,,
74	,,	4	,,	,,

75	ஒன்பதாம் பத்து	5	ஒழுகு வண்ணம்	செந்தூக்கு
76	,,	6	,,	,,
77	,,	7	,,	,,
78	,,	8	,,	,,
79	,,	9	,,	,,
80	,,	10	ஒழுகு வண்ணமும் சொற்சீர் வண்ணமும்	செந்தூக்கும் வஞ்சித்தூக்கும்

பரிபாடல் - பண்கள்

பாடல் எண்	பாடு பொருள்	ஆசிரியர்	இசையமைத்தோர்	பண்
1	கடவுள் வாழ்த்து	—	—	—
2	திருமால்	கீரந்தையார்	நன்னாகனார்	பாலையாழ்
3	திருமால்	கடுவன் இளவெனனார்	பெட்டனாகனார்	,,
4	திருமால்	கடுவன் இளவெனனார்	பெட்டனாகனார்	,,
5	செவ்வேள்	கடுவன் இளவெனனார்	கண்ணனாகனார்	,,
6	வையை	நல்லந்துவனார்	நல்லச்சுதனார்	,,
7	வையை	மையோடக் கோவனார்	பித்தாமத்தர்	,,
8	செவ்வேள்	நல்லந்துவனார்	மருத்துவன் நல்லச்சதனார்	,,
9	செய்வேள்	குன்றம் பூதனார்	மருத்துவன் நல்லச்சதனார்	,,
10	வையை	கரும்பிள்ளைப் பூதனார்	மருத்துவன் நல்லச்சதனார்	,,
11	வையை	நல்லந்துவனார்	நாகனார்	,,
12	வையை	நல்வழுதியார்	நந்நாகனார்	,,
13	திருமால்	நல்லெழுநியார்	—	நோதிறம்

14	செவ்வேள்	கேசவனார்	கேசவனார்	,,
15	திருமால்	இளம்பெருவழுதியார்	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	,,
16	வையை	நல்லழிசியார்	நல்லச்சுதனார்	,,
17	செவ்வேள்	நல்லழிசியார்	நல்லச்சுதனார்	,,
18	செவ்வேள்	குன்றம் பூதனார்	நல்லச்சுதனார்	காந்தாரம்
19	செவ்வேள்	நப்பண்ணனார்	மருத்துவன் நல்லச்சுதனார்	,,
20	வையை	நல்லந்துவனார்	நல்லச்சுதனார்	,,
21	செவ்வேள்	நல்லச்சுதனார்	கண்ணகனார்	,,
22	வையை	—	—	—

சங்க கால இசைக் கருவிகள்

தோற்றம்

மனிதனுக்குத் தன்னுடைய வாழ்வில் இயற்கையாகவும் செயற்கையாகவும் பலவிதமான ஒலிகளைக் கேட்கும் வாய்ப்புக்கள் ஏற்பட்டிருக்கும். அவற்றில் சில சுவையுடன் இனிமையாக அவன் காதில் விழுந்து மனத்தைக் கவர்ந்திருக்கும். சில ஒலிகளைத் தன் இசை மரபுக்குத் தக்கவாறு பயன்படுத்த முடியும் என்று கருதி இருக்கலாம். வில்லின் நாணொலி போன்றவை நரம்புக் கருவியின் தோற்றத்துக்கும் வெற்றிப் பெருமிதத்தில் மதுக்குடத்தையும், கேடயம் போன்றவற்றையும் தட்டி ஆரவாரித்து தாள வாத்தியங்களின் தோற்றத்திற்கும் தூண்டுதலாக அமைந்திருக்கலாம் என்று கருத இடம் உள்ளது.

மீன் பிடிக்கும் வலைக்கயிறு அல்லது தூண்டில் கயிறு ஆகிய வற்றிலிருந்து நரம்புக் கருவிகள் தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம் என்று நினைப்பதிலும் பொருள் இருக்கத்தான் செய்கிறது. கயிற்றை இழுக்கும் போது காற்றின் அதிர்வினால் ஒருவித இனிமையான ஒலி எழுவதைக் காணலாம். அத்தகைய கயிற்றைப் பண்ணுக் கயிறு என்று அழைப்பதைச் சில இடத்து மீனவர்களிடம் பார்க்க முடிகிறது. மேலும் பண் என்பதற்கு இசைப்பாட்டு என்ற பொருளுடன் பாய்மரக் கயிறு என்ற பொருளும் அகராதியில் காணப் படுகிறது.[11]

வாழ்க்கை நிகழ்வுகளில் கேட்கப்படும் ஒலிகள் முறைப்படுத்தப் பட்டுப் பண்ணிசைகளாகவும், தாள இசைகளாகவும் பிரிக்கப் பெறுகின்றன. பறவை, விலங்கு, வண்டு, தேரை, அருவி ஆகியவை எழுப்பும் ஒலிகள் இசைக் கருவிகளின் இன்னிசை ஒலிகளுடன் ஒப்புமை கண்டுள்ள நிலை சங்கப் பாடல்கள் வழியாக அறியப்படும் அரிய செய்தியாகும். இதனைக் கருத்தில் கொண்டு இசைக் கருவிகளின் தோற்றத்தையும் அவை சீராக வளர்ச்சியுற்ற நிலையையும் சிந்தித்துப் பார்க்கலாம். மனிதமனம் தான் விரும்பியதை இயற்கையின் முறைகளைப் பின்பற்றிக் கண்டு பிடிக்கும் இயல்புடையது. இசைக் கருவிகளும் அவ்வாறு கண்டு பிடிக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று கருதுவது தவறில்லை.

---

11. நா. கதிரைவேற்பிள்ளை தமிழ்மொழியகராதி, சென்னை, (1922)

வகைப்பாடு

இசைக் கருவிகளை இரு கூறாகப் பிரிக்கலாம். பண்களை இசைக்கத் தகுந்தவற்றைப் பண்ணிசைக் கருவிகள் என்றும் தாளத்தைப் பொருத்தமாகக் குறித்துச் சுவையுடன் ஒலிக்கும் கருவிகளைத் தாளக் கருவிகள் என்றும் குறிப்பிடலாம். மேலும் இசையெழுப்பும் வாயில்களைக் கொண்டு அவற்றை நரம்புக் கருவி, துளைக் கருவி, தோற்கருவி, கஞ்சக்கருவி எனப்பிரிக்கலாம். அவை மரம், மூங்கில், நரம்பு, கயிறு, தோல் முதலியவற்றால் பல உருவில் செய்யப்பட்டுள்ளன. செய்பொருட்களும் உருவமைப்பும் அவற்றின் இசைப்பயனுக்குத் தக்கவாறு கலையழகுடன் காணப் படும். இயற்கைப் பொருட்களான கொம்பு, சங்கு போன்றவையும் இசைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன.

பண்ணிசைக் கருவிகள்

சங்க காலத் தமிழ் மக்கள் பலவிதமான பண்களைத் தங்கள் இசையறிவு நுட்பத்தால் உருவாக்கி அவற்றை வாயால் பாடு வதுடன் இசைக் கருவிகள் வாயிலாகவும் இசைத்து மகிழ்ந் துள்ளனர். பாடல்கள் போன்று அவை சொற்களாக ஒலிக்காது பண்ணிசைகளாகப் பரவி இனிக்கும். பொதுவாக நரம்புக் கருவிகளும் துளைக் கருவிகளும் பண்ணிசைக்கு ஏற்றவை. நரம்பின் முறுக்கம்' அதிர்வு ஆகியவற்றை முறையாக அமைத்து நரம்பைத் தட்டியும் உரசியும் இசை எழுப்பி இன்பம் அனுபவித்துள்ளனர். பலவிதப் பண்கள் தோன்றவும் அவை காரணமாக இருந்திருக்கலாம். துளைக் கருவிகள் காற்றை முறையாகவும் அளவாகவும் வெளி யிட்டு அதன் வாயிலாகப் பலவிதமான ஒலிகளை எழுப்ப உதவு கின்றன. சங்க காலத்தில் இருந்த பலவிதமான இசைக் கருவி களைப் பற்றிச் சங்கப் பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவற்றைப் பற்றித் தனித்தனியாகக் காண்பது நன்று.

யாழ்

சங்க கால இசை உலகில் யாழுக்கு மிகச் சிறப்பான இடம் தரப்பட்டுள்ளதை அக்காலப் பாடல்கள் வழியாக நன்கு அறிய லாம். நரம்புக் கருவிகளில் மிகச் சிறப்புக் கொண்டதாக யாழைக் கருதலாம். அதற்கு ஒரு நல்ல வரலாறும் உள்ளது. அழகான உருவும் இனிமையான இசையும் அதன் பெருமைக்கும் சிறப்புக்கும் காரணமாக அமைகின்றன. யாழில் பல வகைகள் உண்டு. இடத் துக்கு இடம் அதன் அமைப்பும் இசைக்கும் முறையும் மாற்ற முடையதாக இருந்திருக்க வேண்டும். நிலப்பெயர்களுடன் யாழ்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. யாழைப் பற்றிய சிறப்பான செய்திகளை

விளக்கமான முறைகளை விபுலானந்த அடிகளின் யாழ் நூலில் காணலாம். சங்க இலக்கியங்களில் யாழைப் பற்றிக் கூறப் பெற்றுள்ள செய்திகளைப் பார்க்கலாம்.

பாணர்கள் பாடிப் பரிசில் பெறும் போது கையில் யாழை வைத்து இசைப்பர். அது இலக்கண முறை நிரம்பியது என்ற குறிப்பைச் சோழன் குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவனைப் பாடிய ஆலத்தூர் கிழார் தருகிறார்.

'கையது கடனிறை யாழே' (புற; 69;1)

கடனிறை யாழ் என்று குறிப்பிட்டிருப்பதினால் அது முறையாக அமைக்கப்பட்டுத் தன்னுடைய இசையெழுப்பும் கடனை மிகச் சிறப் பாகச் செய்வதாகும் என்று கருதலாம்.

பாணர் பொதுவாகச் சீறியாழ் கொண்டு இசையெழுப்பி உள்ளனர். அதன் கோடு கருமை நிறமாக இருந்துள்ளது.

'களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாடின் பனுவற் பாணர் உய்த்தென' (புற; 127; 1-2)

என்று கூறுவதில் யாழின் கோடு களங்கனி போன்று கருமை நிற முடனிருந்ததை நன்கு அறியலாம். அந்த யாழை மீட்டிப் பாடும் போது கேட்போர் தலைகளை அசைத்துச் சுவைத்துள்ளனர்.

'களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி' (புற; 145;5-6)

என்ற பாடலடிகள் இதை உணர்த்தும். இரு பாடல்கள் ஒரே மாதிரியான விளக்கங்களைத் தந்திருப்பதிலிருந்து இத்தகைய கருமையான கோடுடைய யாழ் பண்டைத் தமிழ்நாட்டில் பரவ லாகக் கையாளப்பட்டுள்ள உண்மையை அறியலாம்.

பாணர்கள் மாத்திரமன்றி விறலியரும் யாழிசை கூட்டிப் பாடி யுள்ளதாகப் புறநானூறு புகல்கிறது. விறலியர் வண்ணப் பாடல் களை மணமுழாவின் தாள இசையுடனும் யாழின் பண்ணிசை யுடனும் இணைத்துப் பாடுகின்றனர்.

'பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
மணமுழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்'
(புற; 152; 13-14)

யாழின் இசை மிகவும் இனிமையானது. தேன் போன்று சுவைப்பது இத்தன்மையைக் காட்டும் புறநானூற்றுப் பாடலடி,

'தேஎந் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப் பாண' (புற; 70;1)

என்று அமைகிறது. யாழின் நரம்பொலியில் இனிய வரிப்பாடல்கள் எழும் என்ற செய்தியை நன்கு காட்டும் இடத்தையும் காணலாம். பாணன் கூறும் அமைப்பில் இப்பாடல் வருகிறது.

'வளைக்கை விறலியென் பின்ன ளாகப்
பொன்வார்ந் தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்
வரிநவில் பனுவல் புலம்பெயர்ந் திசைப்பப்
படுமலை நின்ற பயங்கெழு சீறியாழ்
ஒல்க லுள்ளமொ டொருபுடை தழீஇப்' (புற; 135;4-8)

பாணர் இடம் விட்டு இடம் பெயர்ந்து ஆதரிக்கும் வள்ளல்களை நாடிப் பாடும் இயல்புடையவர் என்பது இவ்வடிகளால் நன்கு விளங்கும். மேலும் குடும்பம் குடும்பமாக அவர்கள் ஊருக்கு ஊர் சென்றுள்ளனர். நிலையான ஓரிடத்தில் பாணர் தங்கி வாழ்வ தில்லையா என்று கருதவும் இடம் உள்ளது.

யாழிசையுடன் முழா மட்டுமன்றி பலவிதமான வாத்தியங் களும் இசைக்கப்படும் என்பதை,

'வாங்குமருப் பியாழொடு பல்லியங் கறங்க' (புற;281;2)

என்ற பாடல் கூற்றால் அறியலாம். யாழுடைய உறுப்புகளில் ஒன்றான மருப்பு வளைந்து இருக்கும் என்பதை 'வாங்கு மருப்பு' என்ற தொடரால் அறியலாம். மேலும் பல்வகை வாத்திய இசைகள் யாழிசைக்குத் துணையாக அமைவதாகக் குறிப்பிட்டிருப்பதில் யாழின் தனிச் சிறப்பு சுட்டப்பட்டுள்ளது.

சீறியாழின் குரல் வண்டொலி போன்று அமையும் என்பதை ஒரு புறநானூற்றுப் பாடல் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது.

'பொன்வார்ந் தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்
மின்னேர் பச்சை மிஞிற்றுக்குரல் சீறியாழ்
நன்மை நிறைந்த நயவரு பாண' (புற; 302; 1-3)

என்ற அடிகளில் புரியாக அமைந்த யாழ் நரம்புகள் பொன் வார்ந்தன்ன அமைப்புடன் இருந்தன என்று கூறப்பட்டுள்ளது

அவற்றின் நிறத்தையும் ஒளியையும் கொண்டு எனக் கருதலாம். யாழின் ஓர் உறுப்பான பச்சை மின்னலைப் போன்று ஒளியுடையதாக இருந்தது என நினைக்கலாம். அதன் இசை அனைவருக்கும் இன்பம் கொடுப்பதினாலும் அதனை எல்லோரும் விரும்புவதினாலும் யாழிசைக்கும் பாணனை 'நன்மை நிறைந்த நயவரு பாண' என்று புலவர் கூறுகிறார்.

இனிய இசை நிறைந்த யாழினை மங்கலப் பொருளாகக் கருதி அதற்குப் புனித மரியாதையாக மாலை சூட்டிக் கருமை நிறமுடைய பைக்குள் வைத்துப் பாதுகாப்பதை ஒரு பாடல் குறிப்பிடுகிறது.

'மங்கல மகளிரொடு மாலை சூட்டி
இன்குர லிரும்பை யாழொடு ததும்ப' (புற; 332;5-6)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது இதனை விளக்கும். வியக்கத்தக்க இசை நயமும் அழகான வளைவமைந்த கோடும் உடைய சீறியாழின் நரம்புகளைக் கைகளின் சிறப்பாக வாரும் பாணரைப் பற்றிய இசைக் குறிப்பை இன்னொரு புறநானூற்றுப் பாடலில் காணலாம்.

'ஐதமை பாணி வணர்கோட்டுச் சீறியாழ்க்
கைவார் நரம்பின் பாணர்க் கோக்கிய
நிரம்பா வியல்பிற் கரம்பைச் சீறூர்.' (புற; 302;5-7)

சிற்றூர்களிலும் பாணர்கள் பாடல்களை யாழிசையுடன் பாடி மக்களை மகிழ்வித்துள்ளனர். நகரம், பேரூர் மட்டுமின்றிச் சிற்றூர் களிலும் இசை மலிந்திருந்த செய்தியை இதனால் அறியலாம். இதிலிருந்து பண்டைத் தமிழகத்தில் மக்கள் மத்தியில் இசைக்கு இருந்த செல்வாக்கு நன்கு விளங்கும்.

யாழை இசைத்துப் பாடுவது இன்பத்துக்கு அறிகுறி. இறப்பு போன்ற துன்பக் காலத்தில் யாழைத் தொடாதிருக்கின்றனர். நல்லையூர் கிழார் மகன் பெருஞ்சாத்தன் இறந்து விடுகிறான். அதனால் வருந்தும் புலவர்,

'நல்லியாழ் மருப்பின் மெல்ல வாங்கிப்
பாணன் சூடான் பாடினி யணியாள்' (புற; 242;2-3)

என்று பாடுவதில் துன்ப நிகழ்வுகளில் பாணர் யாழிசைக்கா செய்தி தெரிய வருகிறது.

நற்றிணைப் பாடல்களில் சில பொன்போல் ஒளி சிந்தும் நரம்புகளையுடைய சீறியாழின் இனிமையான இசையைச் சிறப்பாக மீட்டிப் பாடும் பாணர்களைப் பற்றிய குறிப்புக்களை அங்கும் இங்குமாகக் கூறுகிறது.

'பொன்புரை நரம்பின் இன்குரல் சீறியாழ்
ஏழாஅல் வல்லை ஆயினும் தொழாஅல்
கொண்டுசெல் பாணநின் தண்துறை யூரனைப்
பாடுமனைப் பாடல் கூடாது' (நற்; 380;7-10)

பாடலும் யாழிசையும் இனிது. ஆயினும் தலைவி தலைவனின் பிரிவால் வருந்திக் கொண்டிருக்கும்போது பாடல் கூடாது என்று பாணனைத் தடுக்கிறாள். மனத்தைத் துயர் அறுத்துக் கொண்டிருக்கும்போது அது இசையில் ஈடுபடாது தவிக்கும் என்பதை இதன் வாயிலாக அறியலாம்.

பாணர் கையிலுள்ள யாழிசையானது வண்டுகள் ஒலிப்பது போல் இசையெழுப்புவதை,

'பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ்
யாணர் வண்டின் இம்மென இமிரும்' (நற்; 30;2-3)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது. இயற்கை ஒலியுடன் இசையொலியை ஒப்பிட்டுக் காட்டுவதில் தமிழ் மக்களின் ஒலி ஓரும் ஆற்றல் நன்கு விளங்கும்.

அரசர்கள் யாழிசைக் கேட்டு மகிழ்ந்து பாணர்களுக்குப் பல பரிசில்களைக் கொடுத்துப் பாராட்டியுள்ளனர். இத்தகைய ஆதரவால் இசை நன்கு வளர்ந்திருக்கும் என்று நம்பலாம். இதனை அகநானூற்றுப் பாடலொன்று விளக்கியுள்ளது.

'அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்ப்
பாணர் ஆர்ப்ப பலகலம் உதவி
நாளவை யிருந்த நனைமகிழ் திதியன்'
(அக; 331;10-12)

திதியன் என்ற குறுநில மன்னன் சீறியாழ்க் கலையில் சிறந்த பாணர்களுக்குப் பல பரிசுகளை நாளவையில் உவந்தளித்துள்ளான்.

'யாழிசை மறுகின் நீடூர் கிழவோன்
வாய்வாள் எவ்வி ஏவல் மேவார்' (அக; 266;10-11)

என்று கூறுவதில் எவ்வி என்பான் யாழிசையைப் போற்றியதை அறியலாம். யாழிசையை அரசர் ஆதரித்துள்ளதற்கு இது நல்ல சான்றாகும். செவ்வழிப் பண்ணை யாழில் நன்கு இசைத்து இறைவனை வாழ்த்தியுள்ளனர். மிக அதிகமாக அப்பண்ணை யாழில் இசைத்திருப்பதினால் 'செவ்வழி நல்யாழ்' என்றே அதனைச் சிறப்பித்துள்ளனர்.

'செவ்வழி நல்யா ழிசையினென் பையெனக்
கடவுள் வாழ்த்திப் பையுண் மெய்ந்நிறுத்தி'
(அக; 14;15-16)

என்ற பாடலும்,

'நயவன் தைவருஞ் செவ்வழி நல்யாழ்
இசையோர்த் தன்ன இன்தீங் கிளவி' (அக; 212;6-7)

என்ற பாடலும் யாழைச் செவ்வழி நல்யாழ் என்று குறிப்பிட்டிருப்பதைக் காணலாம். ஆநிரை செலுத்தும் கோவலர் யாழில் ஆம்பல் பண்ணுடன் செவ்வழிப் பண்ணையும் இசைத்துள்ளனர்.

'ஆபெயர் கோவலர் ஆம்பலோ டளைஇப்
பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி வகுப்ப
ஆருயி ரணங்குந் தெள்ளிசை
மாரி மாலையுந் தமியள் கேட்டே' (அக; 214;13-16)

கோவலரின் இசை உயிருணர்வைத் தொட்டு மயக்குவதையும் அது மிகத் தெளிவானதாக அமைவதையும் இப்பாடல் வாயிலாக அறியலாம். ஆம்பல், செவ்வழி ஆகிய பண்களை அளைஇப் பாடியிருப்பது கோவலரின் இசைத் திறனைக் காட்டுவதாக அமையும். பண்டைத் தமிழர் இசைக் கலையில் நன்கு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தமைக்கு இது ஒரு எடுத்துக்காட்டாக விளங்கும். யாழிசை எங்கும் சிறந்துள்ளது. அரங்கம் மட்டுமின்றி நகரங்களின் தெருக்களிலும் யாழிசை எழுப்பப் பெற்றுள்ளது. இதனால் ஒரு நகரத்தையே 'யாழிசை மறுகின் பாழி' (அக; 396;3) என்று புலவர் ஒருவர் அழைத்துள்ளார்.

மகளிர் ஆடிக் களிக்கும்போது குழலும் யாழும் இணைந்து பாலைப்பண் ஏழினையும் இசைக்கின்றன. அவ்விசைக்கு இணை

யாகவும் துணையாகவும் முழவெழுந்து ஆர்ப்பரிப்பதாகப் பரிபாடல் கூறுகிறது. புரிகளையுடைய நரம்பின் இன்னிசைக் காட்டும் யாழ் விளக்கமாக இப்பாடலில் கூறப்படுவது அதன் இசைச் சிறப்பு கருதி எனக் கொள்ளலாம்.

'புரிநரம் பின்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்
எழுப்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப முழவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்க' (பரி; 7;77-80)

என்னும் பரிபாடல் பகுதி விளக்கும் போக்கை நோக்கலாம். யாழிசையைக் குழலளந்து நின்றது என்பதில் முதல் கருவி யாழாக வும் துணைக் கருவி குழலாகவும் அமைவதைக் காணலாம்.

ஏழு துளையும் ஐந்து துளையும் உடைய இருவகைக் குழல் களுக்கு இணையான யாழைப் பற்றிய குறிப்பும் பரிபாடலில் உள்ளது.

'ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசை கேழ்த்தன்ன இனம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறார்ப்ப' (பரி; 8;22-23)

என்று கூறப்படுவதில் மூன்று இசைக் கருவிகளின் ஒலி வேறுபாட் டைத் தும்பி, வண்டு, மிஞிறு ஆகியவற்றுடன் நுட்பமாக ஒப்பிட்டுக் காட்டுவதில் அக்காலத் தமிழ் மக்களின் அரிய ஒலியுணர்வு காட்டப் படுகிறது. ஒன்றுபோல் தோன்றும் ஒலிகள் இசைவுணர்வால் வேறுபடுத்தப்படுகின்றன. இசைக் கருவிகளின் ஒலி இணைவாக அமையினும் அவை கருவிக்குக் கருவி மாறுபாடு உடையவை என்ற குறிப்புத் தோன்ற இந்த உவமைகள் கையாளப்பட்டுள்ளன.

யாழிசை துய்ப்பவர்க்கே உரியது. அவர்களுக்கே இன்பம் தருவது. உணர்ந்து சுவைப்போர் இல்லையாயின் யாழிசையால் எந்தப் பயனும் இல்லை. இத்தகைய யாழிசைப் பயனை ஒரு கலித்தொகைப் பாடல் குறிப்பாக உணர்த்துகிறது.

'ஏழ்புணர் இன்னிசை முரல்பவர்க் கல்லதை
யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கவைதாம் என்செய்யும்'

(கலி; 9;18-19)

கூறும் இடமாயினும் இப்பொருளே இந்தப் பாடலில் சுட்டப்பட் டுள்ளதைக் காணலாம். எத்தனையோ இசைக் கருவிகள் அக்காலத்

தில் இருப்பினும் யாழின் இசையே இங்குக் கூறப்பட்டுள்ளது அதன் சிறப்பு கருதி எனக் கொள்ளலாம்.

இனிமையான புகழுரைக்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கூறப்படும் யாழிசை அதன் சிறப்பை நன்கு விளக்கும்.

'செவ்வழியாழ் நரம்பன்ன கிழவியர் பாராட்டும்'
[கலி; 118;15]

என்ற கலித்தொகைப் பாடலடி இதனை விளக்கும். கேட்பதற்கு இனிதாகவும் இசைப்பதற்கு ஏற்றதாகவும் யாழ் அமைவதனால் இவ்வாறு கூறப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

சங்க காலத்தில் யாழ் பல வகைகளில் செய்யப்பட்டுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. நெய்தல் நிலத்தில் வாழும் மக்கள் சுறாமீனின் நீண்ட மருப்பை நன்கு சீவி அதை வகைப்படுத்தி யாழாக்கி யுள்ளனர். நெய்தல் செடியின் நீண்ட நாரை நன்கு பிணைத்து முறுக்கி அதனை யாழ் நரம்பாக்கிக் கட்டினர். பின்னர் அதை இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர்.

'எறிசுறா வான்மருப்புக் கோத்து நெறிசெய்த
நெய்தல் நெடுநார்ப் பிணித்தியாத்துக் கையுளர்வின்
யாழிசை கொண்ட இனவண் டிமிர்ந்தார்ப்ப'
[கலி; 131;7-9]

நெய்தல் நார் கொண்டு யாழ் நரம்பைச் செய்வதுபோன்று மரல் செடியின் நாரால் வில்யாழுக்கு நரம்பு முறுக்கிக் கட்டும் செய்தி பெரும்பாணாற்றுப்படையில் கூறப்பட்டுள்ளது.

'இன்தீம் பாலை முனையிற் குமிழின்
புறங்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சிப்
பல்காற் பறவை கிளைசெத் தோர்க்கும்'
[பெரும்; 180-183]

பாலைப் பண்ணை வண்டுகள் வெறுத்து குமிழின் உட்கூடான கொம்பை மரல் நாரினால் செய்த நரம்பு கொண்டு வளைத்துக் கட்டிய வில்யாழில் இசைக்கப்படும் குறிஞ்சிப் பண்ணைக் கேட்டுத் தம் இனத்தின் ஓசை எனக் கருதி இனியவுணர்வுடன் கேட்டு

மகிழும் என்பது இப்பாடல் பகுதியின் விளக்கம். உள்ளே கூடாக இருக்கும் கொம்பை மரல் நாரால் வளைத்துக் கட்டப்பட்ட யாழ் வில்யாழ் என்று கூறுகிறது இப்பாடல்.

பதிற்றுப்பத்திலும் யாழைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் மற்றச் சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் போன்று காணப்படுகின்றன.

'தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்' [பதிற்; 65;14]

என்றும்,

'புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பழுனிய
வணரமை நல்யாழ் இளையர் பொறுப்ப' [பதிற்; 41;1-2]

என்றும் குறிக்கப் பெற்றுள்ள இடங்கள் யாழிசையின் இனிமையை நன்கு சுட்டுகின்றன. இவ்வுரைகளால் தமிழர் யாழை ஏன் இவ்வாறு இசைத் தன்மையில் சிறப்பாக மதித்துள்ளனர் என்பது நன்கு விளங்கும். இசை இனியது. யாழிசை இனிதினும் இனிது. ஆகையினால் மற்ற எந்த இசைக் கருவிக்கும் இல்லாத உயர் சிறப் பாகத் தீந்தொடை யாழ் என்று இனிய அடைகொடுத்துப் பலப்பல இடங்களில் பண்டைத் தமிழ்ப் புலவர் பாராட்டியுள்ளனர்.

பேரியாழ் பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்கப் பாடல்களில் சீறியாழ் போன்று மிகுதியாக இல்லை. ஆயினும் பதிற்றுப்பத்தில் மூன்று இடங்களில் பேரியாழைப் பற்றிய செய்திகள் தரப்பெற்றுள்ளன.

'வண்டுபடு கூந்தன் முடிபுனை மகளிர்
தொடைபடு பேரியாழ் பாலை பண்ணி' (பதிற்; 46;4-5)

எனவும்,

'பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசை தழிஞ்சி பாடி' (பதிற்; 57;7-9)

எனவும்,

'வாங்கிடை மருப்பில் தீந்தொடை பழுனிய
இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணி' [பதிற்; 66;1-2]

எனவும், பேரியாழ்க் குறிப்புக்கள் வந்துள்ளன. இந்த இடங்களில் இத்தகைய பேரியாழானது சீறியாழிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடு கிறது என்ற தெளிவான குறிப்பு தரப்படவில்லை. இனிமையான இசை, விரலைக் கவரும் தன்மை, இடப்பக்கம் தாங்கப்படும் வழக்கம்

ஆகியவை மட்டிலும் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளன. இரண்டுக்கும் உரிய அடிப்படை வேறுபாடுகள் விளக்கிக் காட்டப்படவில்லை. ஆகையி னால் பேரியாழ், சீறியாழ், வில்யாழ் போன்றவை எவ்வகை வேறுபாடுகளுடன் அமைந்து எவ்வாறு எத்தகைய இசையை எழுப்பி மக்களை மகிழ்வித்தன என்பதைச் சரியான முறையில் விளக்க இயலவில்லை. அனுமானங்களால் சிலவித கருத்துக்களைக் கூற அறிஞர்கள் முயன்றுள்ளனர்.

ஐங்குறுநூற்றில் பாணனைக் குறிப்பிடும்போது,

'கைவல் சீறியாழ்ப் பாண' [ஐங்கு; 472;1]

என்றும்,

'முல்லை நல்யாழ்ப் பாண' [ஐங்கு; 478;5]

என்றும் கூறப்பட்டுள்ளன. சீறியாழ் என்பது ஒருவகை யாழைக் குறிப்பிடுவது போன்று முல்லை நல்யாழ் என்பதும் இன்னொரு யாழ் வகையைக் குறிப்பிடுகிறதா என்று உறுதியாகக் கூறமுடிய வில்லை. இது சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. இவ்விரண்டு பாடல்களும் பேயனார் பாடிய முல்லைத் திணைக்கு உரிய பாடல் களில் எட்டாம் பத்தாகிய பாணன் பத்து என்ற பகுதியில் இடம் பெற்றுள்ளன. முல்லை நிலத்துக்கு உரிய யாழ் என்று கருதவும் இடம் உள்ளது. இரு பாடல்களில் சீறியாழைக் குறிப்பிடும் புலவர் ஓரிடத்தில் மட்டும் முல்லை யாழ் என்று கூறும் நோக்கம் கருது வதற்கு உரியது.

திருமுருகாற்றுப்படையில் யாழ் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ள செய்தி அதன் வியப்புறு பயனை விளக்கும் தன்மையில் குறிக்கப்பட் டுள்ளதோ என்று சிந்திக்கும் நிலையில் உள்ளது. திருவாவினன்குடி யில் இறைவணக்கம் செய்வோர் யாழிசை மீட்டிப் பாடுகின்றனர்.

'செவிநேர்பு வைத்த செய்வுறு திவவின்
நல்லியாழ் நவின்ற நயனுடை நெஞ்சின்
மென்மொழி மேவலர் இன்னரம் புளர
நோயின் றியன்ற யாக்கையர் மாவின்' [திருமு; 140-143]

என்பதில் யாழிசையோடு இணைந்து வணங்கிப் பரவும் நிலை விளக்கப்படுகிறது. 'நயனுடை நெஞ்சினர்' என்று அவர்களை சுட்டி உள்ளத் தூய்மையைப் புலப்படுத்தியது இறைவணக்கத் துக்குப் பொருத்தமான கருத்தாகும். 'இன்னரம் புளர நோயின் றியன்ற யாக்கையர்' என்று கூறியது கருத்துப் பொதிவாகத்

தோன்றுகிறது. இனிய இசைப் பயனால் நோயின்றி நல்வாழ்வு பெற்ற உடலையுடையவர் என்று பொருள் காணும் தன்மையில் இந்தத் தொடர் அமைந்திருப்பது சிந்திப்பதற்கு உரியதாகக் காணப்படுகிறது.

இசைக்கு மனத்தைக் கவரும் ஆற்றலுடன் அதைத் தன் வயமாக்கித் தூயதாக்கும் ஆற்றலும் இருப்பதாக அறிவியலார் கூறுகின்றனர். தூய மனத்தில் துன்பப்பளு இருக்காது. துன்ப மில்லா மனம் நோயற்ற உடம்புக்குச் சான்றாகும். இசையின்பம் உடல்பிணிக்கு மாற்றாக அமைகிறது என்ற கருத்தை இங்கு இணைத்து இந்தப் பாடல் பகுதிக்குப் பொருள் காண்பதாயின் இசையால் ஏற்படும் இனிய பயன் நன்கு விளங்கும். இன்று அறிவியல் வல்லுநர் இக்கருத்தை உறுதிப்படுத்துவதைக் காண லாம்.

செடிகளின் பயனைப் பெருக்கவும், மனக்கவலை மாற்றவும், உடல் நலம் பேணவும் இசை உதவுவதைச் சோதனைகள் வாயிலாக இன்றைய அறிவியலாரும் உளவியலாரும் கண்கூடாக விளக்கி யுள்ளனர். ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே தமிழ்ச் சான்றோர் இவ்வுண்மையைக் கண்டுணரும் நுண்ணறிவு பெற்றிருந்தனரோ என்று கருதும் அளவுக்குத் திருமுருகாற்றுப்படைப் பாடலடிகள் பொருள் சிறப்புடன் அமைந்திருப்பது வியப்புக்கும் விளக்கத்துக்கும் உரியது. இசை நயத்தைக் கண்டறியும் திறமையுடன் இசைப் பயனையும் நன்குணரும் ஆற்றலுடன் பண்டைத் தமிழர் வாழ்ந்து சிறந்துள்ளதாகக் கூறலாம்.

யாழின் இசைப்பயன் மட்டுமின்றி அதன் அமைப்பையும் புலவர்கள் விரிவாகவும் விளக்கமாகவும் சொல்லியுள்ளனர். பொருந ராற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, மலைபடுகடாம் ஆகிய நான்கு நெடும் பாடல்களும் யாழின் பாகங் களை முறையாகவும் நிறையாகவும் விளக்கியுள்ளன. அவை இலக்கியச் சுவை மிக்க பகுதிகளாகக் காணப்படுவதுடன் அக்காலத் திலுள்ள யாழின் அமைப்பைக் கண்முன் காணும் அளவில் விளக்கிக் காட்டும் சிறப்புடனும் அமைந்துள்ளன.

யாழின் பாகங்களை முழுமையாக விளக்கிக் காட்டியிருப்பது பொருநராற்றுப்படை. ஒவ்வொரு உறுப்புக்களுக்கும் தக்கவாறு உவமை கூறி உவமைப்பை விளக்க முயன்றுள்ளது.

'குளப்புவழி யன்ன கவடுபடு பத்தல்
விளக்கழல் உருவின் விசியுறு பச்சை
எய்யா இளஞ்சூல் செய்யோள் அவ்வயிற்
றைதுமயிர் ஒழுகிய தோற்றம் போலப்
பொல்லம் பொத்திய பொதியுறு போர்வை
அளைவாழ் அலவன் கண்கண் டன்ன
துளைவாய் தூர்ந்த துரப்பமை ஆணி
எண்ணாள் திங்கள் வடிவிற் றாகி
அண்ணா இல்லா அமைவரு வறுவாய்ப்
பாம்புஅணந் தன்ன ஓங்கிய மருப்பின்
மாயோள் முன்கை ஆய்தொடி கடுக்கும்
கண்கூ டிருக்கைத் திண்பிணி திவவின்
ஆய்தினை அரிசி அவைய லன்ன
வேய்வை அன்ன விரலுளர் நரம்பின்
கேள்வி போகிய நீள்விசித் தொடையல்
மணங்கமழ் மாதரை மண்ணி அன்ன
அணங்கு மெய்ந்நின்ற அமைவரு காட்சி'

[பொருந; 4-20]

உடையதாக யாழ் விளக்கப்பட்டுள்ளதை இந்தப் பாடலில் காண லாம். பத்தல், பச்சை, போர்வை, ஆணி, வறுவாய், மருப்பு, திவவு, நரம்புகள் ஆகிய பல பாகங்களைக் கொண்டு யாழ் விளங்கு கிறது. அதன் குடம் போன்ற பகுதி பொல்லம் என்று அழைக்கப் பட்டுள்ளது. அது அழகாக மூட்டப்பட்டத் தோலினால் பொதியப் பெற்றுள்ளதைப் பாடல் சிறப்பாக விளக்கிக் காட்டுகிறது. அதன் வாய் அரை வட்ட வடிவுடன் வெறுமையாக இருப்பதை நன்கு விளக்கிப் புலவர் காட்டுகிறார். வார்கள் வளைகள் போன்று சுற்றப்பட்டிருப்பதையும் இழுத்துக் கட்டப்பட்டிருப்பதையும் காட்டு கிறார். தினையரிசியை வரிசையாக அடுக்கி வைத்திருப்பது போன்று முறுக்கிக் கட்டப்பட்டுள்ள நரம்புகளின் காட்சி நன்கு காட்டப்படுகின்றன.

சிறுபாணாற்றுப்படையும் பொருநராற்றுப்படை விளக்கத்துக்கு மாறுபடாமல் வேறு வேறு உவமைகள் தந்து சுருக்கமாக யாழின் பாகங்களைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகின்றன.

'பைங்கண் ஊகம் பாம்புபிடித் தன்ன' [சிறுபா; 221]

என்று கூறுவதில் கருமை நிறமுடைய குடம் போன்ற பொல்லம் பகுதியிலிருந்து நீண்டுள்ள தண்டுப் பகுதியில் வார் சுற்றப்பட்டுள்ள முறையை விளக்குகிறது.

'அங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்துவீங்கு திவவின்
மணிநிரைத் தன்ன அமைப்பின் வாயமைத்து
வயிறுசேர் பொழுகிய வகையமை அகளத்துக்
கானக் குமிழின் கனிநிறம் கடுப்பப்
புகழ்வினைப் பொலிந்த பச்சையொடு தேம்பெய்து
அமிழ்துபொதிந் திலிற்று மடங்குபுரி நரம்பிற்
பாடுதுறை முற்றிய பயன்தெரி கேள்வி'
[சிறுபா; 222-228]

என்ற பகுதி மணிகளை நிரைத்தது போன்று அமைந்த நரம்பின் தொகுதியை விளக்கிக் காட்டுகிறது. யாழின் சில பகுதிகள் இதற்குள் அடங்குகின்றன.

பெரும்பாணாற்றுப்படையிலுள்ள விளக்கத்தில் யாழைப் பொதிந்துள்ள போர்வையின் விளக்கம் நயமானதாக அமைந்துள்ளது. ஆணி முறிக்கப்பட்டுள்ள இடங்கள் மேடிட்டுத் தோன்றுவது சுவையாகத் தரப்படுகிறது.

'வள்ளிதழ் மாமலர் வயிற்றுடை வகுத்ததன்
உள்ளகம் புரையும் மூட்டுறு பச்சைப்
பரியரைக் கமுகின் பாளையம் பசும்பூக்
கருவிருந் தன்ன கண்கூடு செறிதுளை
உருக்கி யன்ன பொருந்துறு பச்சை' [பெரும்; 5-9]

கமுகமரத்தின் பாளையில் அகமிருந்து காய்ப்பூவானது மொத்தை மொத்தையாகப் புறந்தள்ளித் தோன்றுவது போன்று யாழின் போர்வை தோன்றுகிறது.

மலைபடுகடாத்தின் விளக்கம் பேரியாழின் மருப்புப் பகுதியைச் செவ்வனே விளக்கியுள்ளது.

'வதுவை நாறும் வண்டுகமழ் ஐம்பால்
மடந்தை மாண்ட நுடங்கெழி லாகத்
தடங்குமயி ரொழுகிய அவ்வாய் கடுப்ப
அகடுசேர்பு பொருந்தி யளவினில் திரியாது
கவடுபடக் கவைஇய சென்றுவாங் குந்தி
நுணங்கர நுவறிய நுண்ணீர் மாமைக்
களங்கனி யன்ன கதழ்ந்துகிளர் உருவின்
வளர்ந்தேந்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ்'
(மலை; 30-37)

நான்கு பாடல்களிலுள்ள யாழ் விளக்கங்கள் தம்முள் மாறுபடாமல் இருப்பதினால் அக்கால யாழ் இவ்வாறுதான் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று உறுதிப்படுத்தலாம். விபுலானந்த அடிகள் இவை யனைத்தையும் மனதில் கொண்டு யாழை உருவாக்க முயன் றுள்ளார். யாழ் நூலில் அது பற்றிய விளக்கத்தை விரிவாகத் தருகிறார்.

யாழ் பற்றிய செய்திகள் மிகுதியாகச் சங்க இலக்கியத்தில் உள்ளது. அதன் இசை இனியது. அமிழ்தம் போன்று சுவையுடை யது. மக்கள் அதன் இசை கேட்டு மயங்கினர். ஊர்தோறும் பாகு பாடின்றி மக்கள் அனைவரும் யாழிசை கேட்கும் வாய்ப்பும் பேறும் பெற்றுள்ளனர். பாணர் சீறியாழ், பேரியாழ் என்ற இருவகை யாழையும் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

கோவலரும் நெய்தலில் வாழ்வோரும் யாழிசைத்து இன்புற் றுள்ளனர். வில்யாழ் இவர்களால் இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இது மிக எளிமையான பொருட்களால் ஆக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். மரல் நார், நெய்தல் நார் ஆகியவை இந்த எளிமையான யாழுக்கு உரிய நரம்புகளாகப் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றன. சீறியாழ் அதை விடவும் சிறப்புடையதாக இருந்திருக்கவேண்டும். பேரியாழ் உருவிலும் பயனிலும் மிகச் சிறந்ததாக இருந்திருக்கும். விலையும் மதிப்பும் அவற்றுக்கு அதிகமாக இருக்க வேண்டும். சீரான சிறந்த இசையெழுப்பும் கருவிகளில் உயர்ந்தது யாழ் என்பது உண்மை.

வில்யாழைப் பற்றிய அறிஞரின் கருத்து சிந்திக்க வேண்டிய ஒன்றாக உள்ளது. நரம்புக் கருவிகளில் காலத்தால் முந்தியதாக வில்யாழைப் பலர் கருதுகிறார்கள். ஆனால் டாக்டர் ஆ. அ. வரகுண பாண்டியன் வேறு விதமாகச் சிந்திக்கிறார். பேரி யாழ்ப் புலமையுடைய ஒரு பாணனின் யாழ் எனப் புலவர் ஒருவரால் விரிவாக விளக்கப்படுகிறது. யாழையும் அதன் பல உறுப்புக் களையும் மிக விரித்துக் கூறி அன்னோன் காஞ்சிக்கேகும் வழியில் இனிக் காணப் போகும் இடையன் கையிலுள்ள வில்லாகிய யாழையும் அதன் உறுப்புக்களையும் குறிப்பிடுகிறார். இதனால் பேரியாழ் மிக விரிவாக இருந்த காலத்திலேயே இவ்வில்லாகிய யாழ் புதுமையாய்த் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும் என்று வரகுண பாண்டியன் கருதுகிறார்.[12]

---

12. டாக்டர் ஆ. அ. வரகுண பாண்டியன், பாணர் கைவழி எனப் படும் யாழ்நூல், சென்னை, (1950) பக். 160.

பேரியாழ் நன்கு திருத்தப்பெற்ற இசைக்கருவி. நகர மக்கள் நாடி விரும்புவதினால் இசைத் திறம் மிக்க பாணர் அதைக் கையாண்டு வந்திருக்கிறார்கள். வில்யாழ் எளிய தன்மையுடன் சிற்றூர் மக்களால் பன்னெடுங்காலமாகப் பழக்கத்தில் இருந்து வருவது. ஆயர்கள் அதைப் பயன்படுத்துவதாகப் பாடல் கூறுகிறது. எளிமையான மக்கள் எளிய இசைக் கருவிகளை வைத்திருப்பதை இயல்பாகக் கொள்வதுதான் முறை. இசை வல்லானாகிய பாணன் பெருநகரில் சிறப்பான கருவியான பேரியாழைக் கொண்டு இசை எழுப்பியதில் வியப்பில்லை. அவன் சிற்றூரில் ஆயர் கையிலுள்ள வில்யாழைக் கண்டதும் அதைப் புதுமையாகவும் வியப்பாகவும் கருதியிருக்கவேண்டும்.

காலத்தால் முந்தியதாக இருப்பினும் அதனை முதன் முதலில் காண்பது புதுமைதான் என்று உணர வேண்டும். வில்யாழின் எளிமையும் அதன் இசையின் இனிமையும் அதனை முதலாவதாகக் கண்டதினால் ஏற்பட்ட வியப்பும் அதற்குப் புதுமை உணர்வு கூட்டுவதற்கு உரிய காரணங்களாக அமையும். உலகக் கண்டு பிடிப்புகள் பெரும்பாலும் முதலில் எளிமையாகத் தோற்றம் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். அதன் அமைப்பும் திருத்தம் இன்றியே காணப்படும். பின்னர் கலை வல்லுநரின் அறிவுத் திறத்தால் பல விதமான முன்னேற்ற முறைகள் புகுத்தப்படும். கருவிகளின் தோற்றப் பொலிவு கலைநயத்துடன் விளங்க வேண்டும் என்று பலவிதமான மாற்றங்கள் செய்யப்படும். எளிமை யானவை சிற்றூர்களில் காக்கப்படுவதை இன்றும் காணலாம். இது ஒரு நாட்டுப்புறப்பண்பு. எளிமையானது காலத்தால் முந்தியதாக இருக்கும் என்பதுதான் பெரும்பாலானவற்றிலிருந்து அறியத்தகும் உண்மை.

பேரியாழ் கால வளர்ச்சியில் கலையமைப்புடன் அமைக்கப் பெற்ற இசைக் கருவி. அது கலைத் தேர்ச்சியுடைய பாணர்களால் கையாளப்படுவது. நகரத்து மக்கள் விரும்பி மகிழ்வது. ஆனால் வில்யாழ் கலையிலும் அமைப்பிலும் எளிமையுடையது. சிற்றூர் மக்கள் கையாள்வது. நகரத்துப் பாணருக்கு அது புதியது. ஆகையி னால் புலவர் இவ்வாறு கூறியிருக்க வேண்டும். உண்மையில் வில்யாழ் பேரியாழை விடக் காலத்தால் முந்தியதாகத்தான் இருக்கும்.

கருங்கோட்டு யாழ், செங்கோட்டு யாழ் என்ற இரு வகைகளும் யாழின் தண்டினுடைய வண்ண வேறுபாட்டால் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். கருமை நிறமுடைய மரத்தாலும், செம்மை நிறமான மரத்தாலும் அவை செய்யப் பெற்றிருக்க வேண்டும். வீணையைப்

பற்றிய எந்த விதமான குறிப்பும் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படவில்லை. யாழில் பல வகைகள் உள்ளன என்பது உறுதி. பண்ணிசைக்கும் பாட்டிசைக்கும் ஏற்ற கருவியாக யாழ் சங்க காலத்தில் விளங்கியுள்ளது. அதைப் பலவித மாற்றங்களுடன் அமைத்துள்ளனர். அதன் கலைத்தன்மையும் சுவைப் பெருக்கும் சங்க கால மக்களை மிகவும் கவர்ந்துள்ளன.

கின்னரம்

கின்னரம் என்பது யாழ் போன்ற ஒரு வகை இசைக் கருவியாக இருக்கலாம். கின்னரம் என்ற பறவையின் குரல் போன்று இசைப்பதால் அக்கருவிக்கு இப்பெயர் வந்ததா அல்லது நேர்மாறியா என்பது சிந்தனைக்கு உரியதாகும். கின்னரம் என்ற சொல் யாழிசைக்கும் வானவரைக் குறிப்பிடுவது ஆகும். 'கின்னரம் பாடுதல்' என்று கூறுவது இன்றும் நாட்டுப்புறத்தில் பெருவழக்கான ஒரு உருவக அமைப்புடைய பழகு மொழியாக இருப்பது இக்கருவியின் பண்டை வழக்கை உறுதிப்படுத்தும்.

பெரும்பாணாற்றுப்படையில் கின்னரம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு உள்ளது.

'.................... இன்சீர்க்
கின்னரம் முரலும் மணங்குடைச் சாரல்'
(பெரும்; 493-494)

என்று கூறுவதில 'கின்னரம்' என்பது பறவை பற்றிய குறிப்பா அல்லது இசைக் கருவி பற்றிய குறிப்பா என்ற ஐயம் எழலாம். 'இன்சீர்க் கின்னரம்' என்ற தொடரைக் கொண்டு நோக்கினால் அதனை இனிமையான சீருடைய இசையொலியை எழுப்பும் இசைக் கருவியான கின்னரம் என்று எளிதாகப் பொருள் காண முடியும். சாரலில் அத்தகைய இசையொலி எழுப்பப்படுகிறது.

கின்னரம் என்ற பறவையையும் இசைக் கருவியையும் மிக நன்றாக வேறுபடுத்திக் காட்டும் தமிழ் இலக்கியம் சீவக சிந்தாமணி. யாழில் பல வகைகள் சங்க காலத்தில் இருந்துள்ளன. அவற்றிலிருந்து சிறிது மாறுபட்ட ஓர் நரம்பிசைக் கருவியாகக் கின்னரம் இருந்திருக்க வேண்டும்.

குழல்

தமிழ் மக்களின் இசைக் கருவிகளில் முந்தியது குழல் என்று கருதப்படுகிறது. மூங்கிலில் வண்டு துளையிடுவதும் அதன் வழி

காற்று புகுந்து ஒலிப்பதும் இயல்பு. அதைக் கண்ட மனிதன் குழலமைத்து இசையெழுப்பியுள்ளான் என்பது அறிஞர் பலரின் கருத்து. துளை வழியாகக் காற்றைச் செலுத்தி ஒலியை முறையாக எழச் செய்து இசைவகுத்துச் சுவை காண்பது குழலிசைக் கருவியின் முக்கியமான பயன்.

காற்றிசைக் கருவிகள் தோன்றிய நிலையில் முந்தியதாயினும் மதிப்பில் இரண்டாம் தரமாகவே கருதப்பெற்றுள்ளன என்று காப்டன் டே கூறுகிறார்.[13] தாழ்ந்த இன மக்களே அவற்றைப் பெரும்பாலும் கையாண்டுள்ளனர். வாய் வைத்து ஊத வேண்டிய தாக இருப்பதினால் அவற்றைக் கீழாக மதித்து விட்டனரா என்றும் கருதலாம். உடல் நலத்தைப் பொறுத்தவரை நரம்பிசைக் கருவி களை விடவும் காற்றிசைக் கருவிகள் மிகவும் பாதகமானவை என்று கருதி ஒதுக்கினரா எனவும் சிந்திக்கலாம். அவற்றை இயக்குவதற்கு மூச்சடக்கம் மிகவும் தேவைப்படுவதைக் காணலாம்.

துளைக்கருவிகள் அல்லது காற்றிசைக் கருவிகளான குழல், சங்கு (வளை அல்லது கோடு), தூம்பு (நெடுவங்கியம்), கொம்பு, வயிர் ஆகியவற்றுள் மிகச் சிறப்பாகக் கருதப்படுவது குழல். அது பெரும்பாலும் மூங்கிலில் துளையிட்டுச் செய்யப்பட்டிருக்கும். தமிழர் மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே அதன் பயனையும் பயன்பாட்டு முறையையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். குழலைப் பற்றிய செய்திகள் சில சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன. அவற்றைத் தொகுத்தும் வகுத்தும் காண்பதாயின் பண்டைத் தமிழரின் இசைத் திறனும் குழலிசை கூட்டும் முறையும் நன்கு விளங்கும்.

யாழைப் போன்று அதிகமான விளக்கம் குழலுக்கு இல்லை. பல இடங்களில் அது யாழிசைக்குத் துணையாகும் கருவியாகவே குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

> 'எழுப்புணர் யாழும் இசையும் கூடக்
> குழலளந்து நிற்ப முழவெழுந் தார்ப்ப' (பரி; 7;78-79)

---

13. Captain Day, Quoted by H. A. Popley, The Music of India, p. 103.

'Wind instruments, although perhaps of earlier invention than those with strings, are nevertheless looked upon as of secondary importance.'

என்ற பரிபாடல் அடிகள் இதனை விளக்கும். தனியாகக் குழலிசைக்கும் வழக்கமும் குறிப்பிடப்படுகிறது. திருபரங்குன்றத்தில் முருகனைச் சிறப்பித்துப் பாடும்போது இசைக் கருவிகள் தனித்தனியாக ஒலிக்கின்றன. அந்நிலையில்,

'ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ' (பரி; 17;11)

இசைநயம் ஒலிக்கிறது. 'கண்ணார் குழல்' என்று கூறியிருப்பதினால் கணுக்களை உடைய மூங்கில் குழல் என்று இதனைக் கருதலாம். குழல் பல வகையாகச் செய்யப்பட்டுள்ளது.

'சிறுவெதிர்ங் குழல்போலச் சுரும்பிமிர்ந் திம்மென'
(கலி; 119;8)

என்ற கலித்தொகைப் பாடலடி சிறிய மூங்கில் குழல் ஊதப்பட்டதைத் தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

முல்லை நிலத்திலுள்ள கோவலர் ஊதும் குழல்களின் தன்மையும் அவை செய்யப்பெற்றுள்ள பொருளும் கூறப்பட்டுள்ளன.

'ஒழுகிய கொன்றைத் தீங்குழன் முரற்சியர்
வழூஉச்சொல் கோவலர் தத்தம் இனநிரை'
(கலி; 106;3-4)

என்பதில் கோவலரின் (ஆயர்) கொன்றைக் குழல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பாடலைப் போன்று அகநானூற்றுப் பாடலொன்று,

'கெடுமடி யுடையர் கோற்கைக் கோவலர்
கொன்றையங் குழலர் பிற்றைத் தூங்க' (அக; 54;10-11)

என்று கூறுகிறது. மேலும் நற்றிணையில்,

'பல்லா தந்த கல்லாக் கோவலர்
கொன்றையந் தீங்குழல் மன்றுதொறும் இயம்ப'
(நற்; 364;9-10)

என்று குறிப்பிடுகிறது. இவற்றை நோக்கும்போது கொன்றையங் குழல் என ஆயர்க்கு உரிய ஒரு குழலமைப்பு உள்ளதோ என்று நினைக்கத் தூண்டுகிறது. கொன்றை ஒரு மரம். ஆனால் அது குழலமைப்பு உடையது அன்று. ஆகையினால் இவ்விடம் சிந்தனைக்கு உரியதாகிறது.

குறிஞ்சிப்பாட்டில் ஆம்பலந் தீங்குழல் பற்றிய செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது.

'பாம்புமணி யுமிழப் பல்வயிற் கோவலர்
ஆம்பலந் தீங்குழல் தெள்விளி பயிற்ற' (குறிஞ்; 221-222)

என்று உரைப்பதில் மாலை நேரம் என்பதைக் குறிப்பாய் உணர்த்த பாம்பு மணி உமிழும் நேரம் என்ற குறிப்பு தரப்படுகிறது. அந்த நேரத்தில் ஆயர் ஆம்பலம் தீங்குழல் ஊதுகின்றனர். அது தெளிந்த இனிய ஒலியாக அமைகிறது. ஆம்பல் செடியின் தண்டு துளை யுடையது. அதனை ஊதுகுழலாகப் பயன்படுத்தினரா என்பது சிந்தனை. மேலும் ஆம்பல் என்பது ஒரு வகைப் பண். அதனைக் குழலில் இசைத்தனரா என்பது அடுத்த சிந்தனை.

முன்னருள்ள குறிப்புக்களிலுள்ள கொன்றைப் பண் அன்று. அதனைக் குழலாகக் கருதினால் ஆம்பலையும் அவ்வாறு கருதுவதே பொருத்தமாக அமையும். கொன்றை, ஆம்பல் ஆகியவை குழலின் பெயராக இருப்பின் வெதிரையும் (மூங்கில்) சேர்த்து மூவகையான குழல்கள் இசைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதாகக் கருதலாம். உறுதியாகக் கூறமுடியவில்லை.

அழுகுரலுக்கு உவமையாகக் குழலொலி கூறப்பட்டுள்ளது.

'குழலினை வதுபோல் அழுதனள் பெரிதே' (புற; 143;15)

மந்தமான ஒலியில் குழல் ஒலிப்பது அழுகை ஒலி போன்று கேட்கும். ஆகையினால்தான் 'இனைவது' என்ற சொல் இங்கு பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. ஆண் வக்காப் பறவை இறந்து விட்டதைக் கண்டு பேடை வருந்திக் கத்திய குரல் குழலொலி போன்று இருந்ததாகக் குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது. (குறுந்; 151;1-3). கலித்தொகையிலுள்ள ஒரு பாடல் குழலொலியை இரக்கக் குறிப்பு உடையதாகக் கூறுகிறது. குழல் நரம்புகளுடைய யாழின் இசையுடன் இணைந்து ஒலிக்கிறது.

'நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல்
இரங்கிசை மிஞிற்றொடு தும்பிதா தூத' (கலி; 33;22-23)

இதுபோன்று ஒரு நெய்தல் நிலத் தலைவியின் மனம் இரங்கி அழுங்குவது போன்று குழல் இசைப்பதாக இன்னொரு பாடல் கூறுகிறது.

'இனையுமென் நெஞ்சம்போல்
இனங்காப்பார் குழல்தோன்ற' (கலி; 143;37)

இரங்கல் குறிப்புடைய பாடலுக்குப் பொருத்தம் தோன்ற இவ்வாறு கூறப்பெற்றதாகக் கருதலாம். இந்தப் பாடல்களில் வரும் செய்திகள் அனைத்தும் குழலின் அவல இசையிலையே குறிப்பிடுகின்றன. இவற்றைக் கொண்டு குழலிசை அழுகைக்குரல் போன்ற துன்ப இசையை உடையது என்ற முடிவுக்குத் தான் வர முடியும். ஆனால் பரிபாடலிலுள்ள ஓர் அடி குழலின் சிறப்பையும் இனிமையையும் உன்னதமாக விளக்கி விடுகிறது.

'ஊதுசீர்த் தீங்குழல் இயம்ப' (பரி; 22;40)

என்பது அனைத்துக்கும் சிகரமாக உள்ளது. எத்தகைய உணர்வு விளங்க குழலில் இசை எழுப்பப்படுகிறதோ அதற்குத் தக்கவாறு உணர்வு எழும் என்று கூறலாம். யாழ் ஒலியுடன் இணைந்து அது ஒலிப்பதால் யாழிசைக்கு ஒப்பக் குழலிலும் உணர்விசை எழுப்ப இயலும் என்று கருதலாம்.

குழலில் துளையிடும் முறை பெரும்பாணாற்றுப்படையில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

'அந்நு ணவிர்புகை கமழக் கைமுயன்று
ஞெலிகோற் கொண்ட பெருவிறல் ஞெகிழிச்
செந்தீத் தொட்ட கருந்துளைக் குழலின்'
(பெரும்; 177-179)

இரும்புக் கோலை நெருப்பிலிட்டுப் பழுக்கக் காய்ச்சி மூங்கில் குழலை அளவு கண்டு தொட்டு துளையுண்டாக்குவர். அது கருமை நிறத்துடன் தோன்றும்.

துளைகளின் எண்ணிக்கை ஏழு அல்லது ஐந்தாக இருக்கும். இதனை 'ஏழ்புழை ஐம்புழை' (பரி; 8; 22) என்று பரிபாடல் இருவகையாகப் பிரித்துக் காட்டும். துளைகள் சுரத்தானங்களைக் குறிக்கும் ஒலியை முதலில் ஐந்து சுரங்களாகவும் பின்னர் ஏழு சுரங்களாகவும் பிரித்துணர்ந்துள்ளனர் என்ற கருத்தை இப்பிரிவால் அறியலாம்.

கலித்தொகையிலுள்ள ஒரு பாடல் 'சிறுகுழல்' என்ற தொடரால் குழலைக் குறிப்பிடுகிறது.

'பனியிருள் சூழ்தரப் பைதலஞ் சிறுகுழல்' (கலி; 129;16)

இவ்வாறு கூறியதினால் குழல் பெரியதாகவும் சிறியதாகவும் இருந்துள்ளதோ என்ற ஐயம் எழ இடமுள்ளது. வேறு எந்தச் சங்கப் பாடலிலும் சிறுகுழல் பற்றிய செய்தி இல்லை.

குழலானது யாழுக்கு அடுத்த நிலையுள்ள பண்ணிசைக் கருவி எனக் கருதலாம். பல வகைக் குழல்கள் இருந்திருக்க வேண்டும். கொன்றையங் குழல் எது என்று உறுதிப்படுத்த முடியவில்லை. மூங்கில் குழல் பெருவழக்கில் இருந்திருக்க வேண்டும். இதிலிருந்து இயற்கையான வசதியுடன் அமைந்தவற்றையே வாய்ப்பான முறையில் குழலாக்கி இசைத்துள்ளனர் என்று கருதலாம்.

பலவித உணர்வுகளையுடைய இசையைக் குழலின் வாயிலாக எழுப்பியுள்ளனர். இருப்பினும் அவல இசை, இரங்கலிசை போன்றவை குழல்வழி மிகுதியாக இசைக்கப் பெற்றிருக்குமோ என்று கருத இடமுள்ளது. மந்தமான சுருதியுடன் குழலை மிகுதியாகப் பயன்படுத்தியிருப்பரோ என்று நினைக்கவும் இடங்கள் உள்ளன. யாழுக்குத் துணைக்கருவியாகவே குழல் பல இடங்களில் பயன் கொடுத்துள்ளது.

சங்கு

சங்கு ஓர் இயற்கையான இசைக் கருவி. அதனைக் கோடு, வளை என்று வேறு விதமாகவும் அழைத்துள்ளனர். உயிரற்ற சங்கு கடற்பாறையில் அடிபட்டு முனை முறிந்து துளையுடன் கரையில் ஒதுங்க வாய்ப்பு உண்டு. அந்த துளையின் வழியாகக் காற்று புகுந்து ஒலியெழுப்புவதைக் கண்ட மனிதன் அதனை எடுத்து ஊதியிருக்கலாம். அதன் ஒலியில் சுவை இருக்கக் கண்டு அதனை ஒரு இசைக் கருவியாக மதித்திருக்கலாம்.

பண்டைத் தமிழன் சங்கை ஒரு மங்கலமான கருவியாகக் கருதி இருக்க வேண்டும். ஆகையினால் இறைவணக்கக் கருவிகளில் ஒன்றாக அதனைக் கொண்டுள்ளான். திருமுருகாற்றுப்படையில் முருகனை வணங்கும் நிலையில் சங்கொலி எழுப்பப்பட்ட குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது.

‘அந்தரப் பல்லியங் கறங்கத் திண்காழ்
வயிரெழுந் திசைப்ப வால்வளை ஞரல
உரந்தலை கொண்ட வுருமிடி முரசமொடு
பல்பொறி மஞ்ஞை வெல்கொடி அகவ’ (திருமு; 119-122)

என்ற பாடலடிகளில் பல்லியம், வயிர், வளை, முரசம் ஆகியவை இசைக்கப்பட்டமை கூறப்படுகிறது. சங்கொலி ஏனைய கருவிகளின் ஒலியிலிருந்து மாறுபட்டிருப்பதைக் குறிக்க 'ஞால' என்ற சொல் பெய்யப்பெற்றிருப்பதைக் காணலாம்.

பாசறை மன்னன் தூங்குகிறான். காலையில் அவன் எழும் போது பள்ளி எழுச்சி பாடப்படும். அந்தப் பாடலுக்கு இசைத் துணையாகக் கருவிகள் இயக்கப்படுவதைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று விளக்குகிறது.

'இரங்குகுரன் முரசமொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப
இரவுப் புறங்கண்ட காலைத் தோன்றி' (புற; 397;5-6)

இரங்கலோசையுடைய முரசத்துடன் வலம்புரிச் சங்கு ஆர்ப்பரிக்கப் படுகிறது. முரசத்தைவிட சங்கொலி மிகுந்து ஒலிப்பது குறிப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. மன்னனைத் துயிலெழுப்பல் ஒரு மங்கலமான செயல். அதற்குச் சங்கு இசைக் கருவியாகப் பயன்படுவது அதன் மதிப்பைக் காட்டுவதாகும்.

பதிற்றுப்பத்திலும் இவ்வாறு உயர்வாகவே சங்கின் முழக்கம் குறிக்கப்படுகிறது.

'வணங்குகதிர் வயிரமொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப'
(பதிற்; 67;6)

சங்கின் ஒலி மங்கல இசையாக மதிக்கப்பட்டிருப்பதைச் சங்க இலக்கியப் பாடல்களால் நிறுவிக் காட்டலாம். வலம்புரியானது சங்கு இனத்தில் மிகச் சிறந்தது. கிடைப்பதற்கு அரியது. அதனை இசைக் கருவியாகக் கூறியிருப்பது அதன் சிறப்பை இன்னும் உயர்த்துவதாகும்.

தூம்பு

தூம்பு என்பது மூங்கிலை அறுத்து குழல் போன்று செய்யப் பட்ட கருவியாகும். இதனை வங்கியம் என்றும் நெடுவங்கியம் என்றும் கூறியுள்ளனர். இது குழலைவிடப் பெரியதாக இருந் திருக்க வேண்டும். இதற்குத் துளைகள் இட்டுச் சுருதியமைத்து சுரத்தானங்களை வகுத்திருப்பர்.

'கண்ணறுத் தியற்றிய தூம்பொடு' (பதிற்; 41;4)

என்ற பாடல் பகுதி இது மூங்கிலை அறுத்துச் செய்யப்பட்ட கருவி என்பதைச் சுட்டும். அதில் துளையிட்டிருப்பதைப் பரிபாடல் ஒன்று குறித்துக் காட்டும்.

'விரல்செறி தூம்பின் விடுதுளைக் கேற்ப
முரல்குரல் தும்பி அவிழ்மலர் ஊத
யாணர் வண்டினம் யாழிசை பிறக்க' (பரி; 21;33-35)

எனக் கூறியிருப்பது விரலால் தூம்பிலுள்ள துளைகளை மூடியும் திறந்தும் இசையெழுப்பும் முறையை விளக்கும். அதன் இசையொலி வண்டின் முரலொலி போன்று இருக்கும்.

தூம்பு என்ற இசைக்கருவி யானையின் துதிக்கை போன்றது. அதன் இசை யானையின் மூச்சைப் போன்று ஒலிப்பது.

'நீர்நசைக் கூக்கிய உயவல் யானை
இயம்புணர் தூம்பின் உயிர்க்கும் அத்தம்' (ஐங்கு; 371;1-2)

என்ற ஐங்குறுநூற்றுப்பாடல் இதனை விளக்கும். இதனை ஒத்து மலைபடுகடாம்,

'கண்ணிடை விடுத்த களிற்றுயிர்த் தூம்பொடு' (மலை; 6)

என்று கூறுவதில் தூம்பு என்பது யானையின் கையைக் குறிப்பிடு வதைக் காணலாம்.

கோடியர் தூம்பு இசைக்கின்றனர். அதனை அகநானூற்றுப் பாடல்,

'ஒள்களிறு எடுத்த நோயுடை நெடுங்கை
தொகுசொற் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும்'
(அக; 111;8-9)

என்று கூறுகிறது. 'கடுங்குரல் தூம்பு' (அக; 82;5) எனக் குறிப் பிடுவதினால் சில சமயம் தூம்பின் இசை கடுமையாக ஒலிப்பது விளங்கும். மலைபடுகடாம் பாடலில்,

'இளிப்பயிர் இமிரும் குறும்பரந் தூம்பு' (மலை; 7)

என்று சொல்லியிருப்பதிலிருந்து அது இளிவரல் சுவை கூட்டும் இசையை எழுப்புவதாகவும் கருத இடமுள்ளது. தூம்பு குழலை ஒத்த கருவி என்று இருந்தாலும் அதன் இசை குழலிசை போன்று சுவையுடையதாக இருந்திருக்க முடியாது என்று கருத இடமுள்ளது.

மென்மை ஒலியாக அமையாது சற்று கடுமையான முறையில் இதன் இசை இருந்திருக்கலாம். அமைப்பு, இசைப்பு வேறுபாடுகளால் தூம்பின் இசைத் தன்மை குழலிலிருந்து மாறுபட்டு இவ்வாறு கடுமையாக அமைந்திருக்கலாம்.

வயிர்

வயிர் என்ற துளைக்கருவி போர்க்களங்களில் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்க வேண்டும். இது விலங்குகளின் கொம்பினால் செய்யப் படும். பதிற்றுப்பத்தில் 'வயங்கு கதிர் வயிரமொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப' (67;6) என்று கூறப்பட்டிருப்பதைக் காணின் இக்கருவி மரங்களின் வயிரப் பகுதியைத் துளைத்துச் செய்யப்பட்டிருக்குமோ என்று கருத இடமுள்ளது. வயிர் என்ற பெயரும் அதற்கு நெருக்கமான தொடர்பு உடையதாகக் காணப்படுகிறது.

இவ்வாறு மரத்தைத் துளைத்து இசைக் கருவி செய்யும் வழக்கம் இருப்பின் கொன்றைக் குழல் அம்மரக் கொம்பைக் கொண்டு செய்யப்பட்டிருக்கும் என்று கருதலாம். மேலும் மர வயிரத்தைக் கொண்டு துளைக்கருவிகளைச் சங்க கால மக்கள் செய்திருப்பார்கள் என்றால் அக்கருவியே இக்கால நாதசுரத்தின் முன்தோன்றலாக இருந்திருக்க வேண்டும். கொம்பு என்று குறிப்பிடப்படும் கருவி விலங்குகளின் கொம்பு அல்லது மரக்கொம்பு ஆகிய ஏதாவது ஒன்றால் செய்யப்பட்டிருக்கும்.

திருமுருகாற்றுப்படையில் 'திண்காழ் வயிரெழுந் திசைப்ப' (119-120) என்று குறிப்பிடப்படுவது காழ்ப்பேறிய மர வயிரத்தால் ஆன மரக்கொம்பினால் செய்யப் பெற்ற கருவி என்று கருதுவதற்குத் தக்கவாறு அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். கோடு (ஊது கொம்பு) என்ற கருவியை இசைப்போர் கோடியர் என்று அழைக்கப்படுவது போன்று வயிரை இசைக்கும் கலைஞர் வயிரியர் என்று சுட்டப்பட் டிருக்க வேண்டும்.

அன்றில் பறவையின் ஒலியைப் போன்று வயிரின் ஒலி அமைந் திருந்ததாகக் குறிஞ்சிப் பாட்டு குறிப்பிடுகிறது.

'ஏங்குவயி ரிசைய கொடுவா யன்றில்
ஓங்கிரும் பெண்ணை அகமடல் அகவ' (குறிஞ்; 219-220)

என்று கூறியுள்ளதில் வயிரிசை ஏக்கத்தைக் காட்டும் ஒலியுடன் இருப்பதைக் காணலாம்.

மயில் அகவுவது போன்றும் வயிரிசை அமைந்ததாக நெடுநல் வாடை குறிப்பிடுகிறது.

'கலிமயில் அகவும் வயிர்மருள் இன்னிசை' (நெடுநல்; 99)

இங்கு வயிரிசை இன்னிசையாக ஒலிக்கிறது. மயிற்பேடையானது ஒலிப்பது வயிரின் ஒலிக்கு ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது.

'கான மஞ்ஞை கமஞ்சூன் மாப்பெடை
அயிரியாற் றடைகரை வயிரின் நரலும்'
(அக; 177; 10-11)

நாரையின் ஒலியும் வயிரொலி போன்று இருப்பதாக இன்னொரு அகநானூற்றுப் பாடல் கூறுகிறது.

'தண்ணுடை வெரீஇய தடந்தாள் நாரை
செறிமடை வயிரிற் பிளிற்றும்' (அக; 40; 13-14)

அச்சமுற்ற நாரையின் குரல் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. அன்றில், மயில், நாரை ஆகிய பறவைகளின் வெவ்வேறு உணர்ச்சி ஒலிகள் வயிரிசையுடன் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது சிந்தனைக்கு உரியது ஆகும். வயிரின் வாயிலாக பலவிதமான இசை ஒலிகள் உணர்வுகளுக்கு ஏற்றவாறு எழுப்பப் பெற்றுள்ளதாகக் கருதலாம். அதனால் அச்சம், அவலம், இன்பம் முதலிய சுவைகள் தோன்றுகின்றன.

ஆடுகளத்திலும் வயிர் பயன்படுத்தப் பெற்ற செய்தி தரப்படுகிறது.

'ஆடுகள வயிரின் இனிய ஆலி' (அக; 378;8)

என்று கூறுவதில் இது நன்கு விளங்கும். வயிரும் வளையும் இணையாக இசைக்கப்பட்டுள்ளதைப் பல பாடல்களில் காணலாம்.

'காமர் வளைநரல வயிரார்ப்ப' (மதுரைக்; 185)

என்று மதுரைக் காஞ்சியிலும்,

'வயிரும் வளையும் ஆர்ப்ப' (முல்லைப்; 92)

என்று முல்லைப் பாட்டிலும்,

'வயங்குகதிர் வயிரொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப' (பதிற்; 67;6)

என்று பதிற்றுப்பத்திலும் இணைக்கருவிகளாக வயிரும் வளையும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. இசையரங்கு, ஆடலரங்கு, வழிபாட்டிடம் ஆகியவற்றில் வயிரிசைக்கு இடம் அளிக்கப்பெற்றுள்ளது.

தாளவிசைக் கருவிகள்

கால அளவைக் (மாத்திரையை) குறித்துக் காட்டும் தட்டொலி யைச் சிறப்பாகக் கொண்டு பண்ணிசைக்குப் பொருந்தும் முறையில் செவிக்கு இனிக்கும் ஏற்ற இறக்கங்களுடன் உணர்வினை ஊட்டும் வகையில் ஒலிக்கும் தாளவிசைக் கருவிகள் பல சங்க காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. அவை பண்ணிசைக் கருவிகளான யாழ், கின்னரம், குழல், சங்கு, வயிர், தூம்பு ஆகிய வற்றுக்குத் துணையாகவும் தேவை கருதி தனித்தும் இயக்கப்பட் டுள்ள செய்திகளை அக்கால இலக்கியங்கள் குறிப்பாகச் சுட்டி யுள்ளன. அவற்றைப் பற்றித் தனித்தனியாகக் காண்பது நலம்.

தண்ணுமை

பண்டைத் தமிழ்நாட்டில் தண்ணுமை மிகச் சிறந்த தாளவிசைக் கருவியாக விளங்கியுள்ளது. அதன் ஒலி தாள தட்டுடன் அமைந் திருக்கும் முறையைப் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அருணகிரிநாதர் சிறப்பாகத் தருகிறார்.

'தரித்தரித் தரிதரி தரிதரி ரிரிரிரி
தடுதடு டுட்டுடு டுடுடுடு டுடுடுடு
தகுதகு தகுதகு தத்தகு தகுவென'

ஒலிக்கும் தண்ணுமை என்பது அவருடைய தாள லயக் குறிப்புடைய விளக்கம்.

தண்ணமையிலிருந்து தண்ணுமை என்ற பெயர் திரிபுடன் தோன்றியிருக்குமா என்பது எண்ணத் தக்க சிந்தனை. 'அமை' என்பது மூங்கிலைக் குறிக்கும். 'தண்' என்பது தண்மையுடைய என்ற பொருளைத் தரும். முதன்முதலில் பெரிய மூங்கிலை அறுத்துக் குழல்பகுதியின் இரு பக்கங்களையும் தோலால் மூடிக் கட்டிய பின் அதில் அடித்துத் தாளவொலியை எழுப்பியிருக்கலாம். அந்த ஒலி இனிமையாகவும் தண்மையாகவும் காதில் விழுந்ததினால் அக்கருவியைத் தண்ணமை என்று அழைத்து பின் காலப்போக்கில் அது திரிந்து தண்ணுமை ஆகி இருக்கலாம். உறுதிப்படுத்த முடியா விட்டாலும் இவ்வாறு நினைக்க ஓர் இடம் இருப்பதைக் காணலாம்.

தண்ணுமை இனிய குரலையுடையது. அதைப் போர்க்களத்தில் முழக்கியுள்ளனர். அந்த இசை முழக்கத்தைக் கேட்டுப் போர் வீரர்கள் வீறுகொண்டு வெற்றி வேட்கையுடன் போராடியுள்ளனர். இதனைப் புறநானூற்றுப் பாடலொன்று விளக்கியுள்ளது.

'மறப்படை நுவலும் அரிக்குரல் தண்ணுமை
இன்னிசை கேட்ட துன்னரு மறவர்
வெற்றிதரு வேட்கையர் மன்றம் கொண்மார்
பேரம ருழந்த வெருவரு பறந்தலை' (புற; 270;8-11)

தண்ணுமையின் அரித்த குரல் வீரர்களைப் போருக்கு அழைக்கிறது. அதன் ஒலி அவர்களுக்கு வீரமுறுக்கு ஏற்றுகிறது. அவர்கள் தம்மை மறந்து போருக்கு முந்துகின்றனர். போரில் வெற்றி பெறத் துடித்து எழுகின்றனர். தண்ணுமைக் குரலின் வெறியூட்டும் ஆற்றல் இங்குக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதில் அக்கருவியின் இசைப் பயனை விடவும் போருணர்வு பெருக்கும் ஆற்றலே சிறப்பாக மதிக்கப்படுகிறது. அரித்த குரலுடைய தண்ணுமை என்பதற்குத் தினவெடுக்கச் செய்யும் குரலையுடையது என்ற பொருளும் அழித்தலைத் தூண்டும் ஆற்றல் மிக்க குரலையுடையது என்ற பொருளும் உண்டு.

பாணர்கள் தண்ணுமைக் கருவியை அடித்து முழக்கியுள்ளனர். இதனை நற்றிணைப் பாடலொன்று குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. அவர்கள் ஆவின் கன்றை உண்பவர்கள். அதன் தோலை உரித்துத் தண்ணுமைக்குப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம்.

'கன்றுபெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல' (நற்; 310;9-10)

என்று கூறுவதில் பாணன் கையில் வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை இருந்த செய்தி தரப்படுகிறது. 'வள்' என்பதற்குப் 'பெருமை' என்ற பொருளும் 'வார்' என்ற பொருளும் உள்ளன. தண்ணுமை ஒரு பெருமை மிக்க கருவி என்று கொள்ளவும், வாரால் கட்டப்பெற்ற கருவி என்று கருதவும் இடம் உள்ளது. பாணன் போர்க்களம் பாடுபவனாக இருக்கலாம்.

தண்ணுமை மற்ற இசைக் கருவிகளுடன் இணைந்தும் ஒலிக்கப் பட்டுள்ளது.

'தட்டை தண்ணுமை பின்னர் இயவர்
தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய விமிரும்
புதன்மலர் மாலையும்' (ஐங்கு; 215;3-5)

என வரும் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல் இதனை விளக்கும். தட்டையுடன் தண்ணுமை குழலிசைக்கு ஏற்றவாறு இனிமையாக இசைக்

கப்படுகிறது. இதிலிருந்து தண்ணுமையின் பயன்பாடு போருக்கு மட்டுமின்றி வாழ்வின்பத்தும் உதவுவதை அறியலாம். முல்லை நிலத்தில் மாலைக் காலத்தில் இந்த இசை நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது.

நெல்லரியும் உழவர்கள் தண்ணுமைக் கருவியை அடித்து முழக்குகின்றனர்.

> 'வெண்ணெல் அரியுநர் தண்ணுமை வெரீஇச்
> செங்கண் எருமை இனம்பரி எருத்தல்' (மலை; 471-472)

என்று மலைபடுகடாம் கூறுகிறது. உழவர் வெண்ணெல்லை அரியும்போது தண்ணுமை அடிக்கப்படுகிறது. அதன் முழக்கத்தைக் கேட்டு எருமை அஞ்சி ஓடுகிறது. இவ்விடத்தில் தண்ணுமை ஒலி பெருங்குரலாக இருந்திருக்க வேண்டும். அரிவோருக்கு எழுச்சி ஊட்டுவதற்காக இந்த ஒலியை எழுப்பி இருக்கலாம். அல்லது விளைவு கிடைப்பதிலுள்ள மகிழ்ச்சியில் தண்ணுமையை முழக்கி இருக்கலாம். இக்கருவியை,

> 'விசியுறு தண்ணுமை' (புற; 89; 7)

என்று கூறியிருப்பதினால் வாரால் இழுத்துக் கட்டப்பெற்ற கருவி எனக் கருதலாம். பதிற்றுப்பத்திலுள்ள ஒரு பாடலில்,

> '.................. மாக்கண் தண்ணுமை
> கைவல் இளையர் கையலை அழுங்க' (பதிற்; 51;33-34)

என்று குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணின் அதன் ஒரு கண்ணில் மாவு அப்பியிருக்கலாம் என்று கருதலாம். அது கைகொண்டு அடித்து இயக்கப்பட்ட கருவி என்பதும் நன்கு விளங்குகிறது. இக்குறிப்புக்கள் தண்ணுமைக் கருவியைத் தற்கால மிருதங்கத்துடன் நெருக்கமாகத் தொடர்பு படுத்திக் காண மிகவும் உதவுவதாக உள்ளன.

நற்றிணைப் பாடலில்,

> 'மடிவாய்த் தண்ணுமை தழங்குகுரல் கேட்ட' (298;3)

என்ற அடி உள்ளது. தழங்கு குரலையுடைய தண்ணுமை மடிந்த வாயுடையதாய் இருந்தது புலனாகும். இக்கருவியின் இசைப் பகுதி மேடிட்டு கண்பகுதிகள் சுருங்கி இருந்ததை 'மடிந்தவாய்' என்று குறிப்பிட்டிருக்கலாம்.

போர்க்களத்தில் அடிக்கப்படும் தண்ணுமை சற்று வேறுபட்ட அமைப்பும் ஒலியும் உள்ளதாக இருந்திருக்குமோ என்ற ஐயம் எழுகின்றது. விழாவுக்கும் இக்கருவி பயன்பட்டுள்ளது. சங்கப் பாடல்கள் தரும் விளக்கங்களைப் பார்த்தால் தண்ணுமையிலிருந்து இன்றைய தாளவிசைக் கருவியான மிருதங்கம் சற்று சீர்திருந்திய அமைப்பில் உருவாகி இருக்க வேண்டும் என்று கருத இடமுள்ளது. இது சங்க காலத்தில் பல நிலைகளில் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது. அதன் ஒலியில் இனிமையும் உள்ளது. வேகமும் உள்ளது. அச்சவுணர்வையும் எழுப்பி இருக்கிறது.

முழவு

முழவைப் பற்றிய செய்திகள் சங்க இலக்கியத்தில் மிகப் பலவாகக் கிடைக்கின்றன. இதுவும் தண்ணுமை போன்ற ஒரு கருவியாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். இதன் அமைப்பும் தன்மையும் தண்ணுமைக் கருவியைப் போன்றே தற்கால மத்தளத்துடன் ஒப்புமையுடையதாக இருக்கின்றன. இவ்விரு கருவிகளின் நயங்களும் கூடிக் கலந்து மத்தளம் உருவாகும் வழியைச் சமைத்திருக்கலாம். முழக்கம் என்ற சொல்லின் பொருளைக் கொண்டு முழவுக்குப் பெயர் அமைந்திருக்கலாமா என்று கருத வேண்டியுள்ளது.

முழவின் உருவமைப்பைச் சில உவமைகளால் புலவர்கள் விளக்கிக் காட்டியுள்ளனர்.

'முழவு முதலரைய தடவுநிலைப் பெண்ணை'
(குறுந்; 301;1)

என்றும்,

'முழாவரைப் போந்தை யரவாய் மாமடல்' (புற; 375;4)

என்றும் பனை மரத்தின் அடிப்பாகம் முழவுடன் உவமிக்கப் பெற்றுள்ளது. முழவும், முழாவும் ஒன்றா என்ற சிந்தனையும் எழுகின்றது. வேறு பாடல்களில் சிறுமுழா வேறுபாடாகக் காட்டப் பட்டுள்ளது. பலாப் பழத்துடனும் முழவைப் பொருத்தி ஒப்புமை கண்டுள்ளனர்.

'முன்றில் நீடிய முழ்வுறழ் பலவின்' (அக; 72;11)

என்று அகநானூற்றிலும்,

'கானப் பலவின் முழவுமருள் பெரும்பழம்' (மலை; 511)

என்று மலைபடுகடாத்திலும்,

'முழவி னமைந்த பெரும்பழம்' (பதிற்று; 81;19)

என்று பதிற்றுப்பத்திலும் பருமையான பலாப் பழத்துக்கு முழவு உவமையாக்கப் பெற்றுள்ளது. பனைமரத்தடி, பலாப்பழம் ஆகிய வற்றைக் கொண்டு ஒப்புமை கூறியிருப்பதினால் முழவு மிகப் பருமனான உருவில் இருந்திருக்கும் என்று கருதலாம். முழவு உவமைக்காக எடுத்துக் கொண்டுள்ள பொருளாக இருப்பதினால் அது அனைவராலும் நன்கு அறியப்பட்ட ஒன்று என்பது தெளிவு. சங்க காலத்தில் இதன் இசைப் பயன்பாடு உறுதியாகப் பெரு வழக்காக இருந்திருக்க வேண்டும்.

முழவின் இடைப்பகுதி பக்கங்களை விடவும் உப்பிப் பருத் திருக்க வேண்டும். ஆகையினால் அதனைத் தோளுக்கு உவமை யாகக் கூறியுள்ளனர்.

'மூவிரு கயந்தலை முந்நான்கு முழவுத்தோள்' (பரி;5;11)

எனவும்,

'மதமுடை முழவுத்தோள் ஓச்சி' (புற; 50; 12)

எனவும் உருவகப்படுத்தியுள்ளமை காணலாம். இவ்வாறு அமைக்கப் பெற்றுள்ள உவமை உருவகங்களைக் கொண்டு முழவின் உருவத் தையும் அமைப்புத் தன்மையையும் அறியலாம். தற்காலத் தவில் போன்று முழவு அமைந்திருக்குமோ என்று சிந்திப்பதற்கு இடம் உள்ளது.

முழவின் ஒரு பக்கம் மண் அல்லது மாவு பூசப் பெற்றிருக்கும் என்று கருதலாம்.

'மண்முழா அமைமின் பாணர்யாழ் நிறுமின்' (புற;52;14)

என்று கூறுவதிலும்,

'விசிப்பிணி கொண்ட மண்கனை முழவு' (புற; 15;23)

என்று புகல்வதிலும் முழவின் உருவமைப்பு ஓரளவு விளங்கும். இழுத்துக் கட்டப்படும் வாரினால் இருமுகங்களும் மூடப் பெற்றுள்ளன. 'மண்ணார் முழவு' (பரி; 17;13) என்று கூறப் பட்டுள்ளதினால் அதன் கண்பகுதி மண்ணால் மூடப்பட்டது என்பது விளங்கும். இந்நிலையில் முழவும் தண்ணுமையும் ஒப்புமை யுடையதாக விளங்குகிறது.

வயிரியர் முழவை அடித்து இயக்கியதாகப் பாடல்களில் குறிப்புகள் உள்ளன.

'மண்ணமை முழவின் வயிரியர்' (புற; 164; 12)

என்று புறநானூற்றிலும்,

'புலம்புரி வயிரியர் நலம்புரி முழவின்' (நற்; 100;10

என்று நற்றிணையிலும் வயிரியர் முழவிசைத்தமை கூறப்படுகின்றன. வயிரை இசைப்போர் வயிரியர் என்பது பொருத்தம். காலப்போக்கில் இப்பெயர் முழவு போன்ற கருவிகளை இயக்குவோருக்கும் உரியதாகி இருக்க வேண்டும்.

பொதுவாக இக்காலத்தில் மத்தளம் போன்ற கருவிகளின் வலக்கண் கருமையான மண் பூசப்பெற்று பலவிதமான நயவொலிகள் தோன்றும் இடமாக அமைகிறது. இடக்கண் 'தொம், தொம்' எனத் தட்டொலி காட்டும் பகுதியாக அமைகிறது. இதனை 'மந்தம்' என்று அழைக்கும் வழக்கம் உண்டு. முழவிற்கும் இரண்டு பக்கங்களிலும் இருவேறு விதமான ஒலிகள் எழுப்பப் பெற்றிருக்கும். இதனை விளக்கும் தரமாக நற்றிணையில் நூறாவது பாடலுக்கு உரை விளக்கம் தரும் நச்சினார்க்கினியர் 'இடக்கண் இளியா வலக்கண் குரலா நடப்பது தோலியற் கருவியாகும்' என்று கூறுகிறார்.

விரல் கொண்டு அடித்து முழவில் ஒலி எழுப்பி இருப்பதை,

'மண்ணார் முழவின் கண்ணகத் தசைத்த
விரலூன்று வடுவின் தோன்றும்' (அக; 155; 11)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடலால் அறியலாம். அதன் கண்ணில் விரலால் அடித்த தழும்பு இருந்துள்ளது. கோல் கொண்டு அடித்தும் முழவிசை கூட்டினர் என்று கருதும் தரமாகவும் சங்கப் பாடல்கள் உரைப்பதைக் காணில் ஐயம் எழுகிறது.

'மண்கனை முழவின் தலைக்கோல் கொண்டு' (மலை;370)

என்ற மலைபடுகடாம் பாடலடியும்,

'ஈர்ந்தண் முழவின் எறிகுணில் விதிர்ப்ப' (அக; 186;11)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடற்குறிப்பும் குணில் அல்லது குறுந்தடி கொண்டு முழவை அடிக்கும் பழக்கத்தைக் காட்டுகிறது.

இருவகையான முழவுகள் இருந்தனவா என்று சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது. கைகொண்டு அடிக்கும் முழவும் குணில் கொண்டு அடிக்கும் முழவும் வேறுபாடு உடையதா அல்லது இன்றைய தவில் போன்று ஒரு பக்கம் விரலாலும் மறுபக்கம் கோலாலும் அடிக்கும் பழக்கமுடையதா என்று கருத வேண்டியுள்ளது. மண்ணமை முழவு என்றுக் கூறிச் சிறப்பித்தமையால் தவிலமைப்பு உடையது என்று கருதுவது பொருந்தாது. இது சிந்திக்க வேண்டியதாகவே தோன்று கிறது.

முழவின் சிறப்புக்களை எடுத்துக் காட்டுவது போல் 'மண்கனை முழவு' (அக; 76;1), 'இமிழ்கண் முழவின் இன்சீர்' (அக; 66;22), 'ஈர்ந்தண் முழவின் பாணி தூங்க' (புற; 194;2), 'இசைமுழவம்' (பரி; 8;99) என்று பலவிதத் தொடர்கள் பயன் படுத்தப் பெற் றுள்ளன. அனைத்தும் இக்கருவியின் பல கூறுகளைப் பண்புடன் விளக்குகின்றன.

'முழவிமி ழின்னிசை மறுகுதோ றிசைக்கும்' (ஐங்; 171;2)

என்று கூறப்பட்டுள்ளமையால் முழவு இனியவிசையுடைய கருவி என்பதும், அது மறுகுதோறும் இசைக்கப்படும் சிறந்த கருவி என்பதும் விளங்கும். இவற்றைக் காணும் போது மக்கள் முழவை இனிய இசைக் கருவியாக ஏற்று எல்லாவிடத்திலும் அதனை இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளமை நன்கு விளங்கும். மந்த கதியிலும் அது சுவைததும்ப ஒலிக்கப் பட்டுள்ளதை 'தூங்கு கொளை முழவின்' (பதிற்; 43;30) என்ற அடிவாயிலாக அறியலாம்.

விழாக்காலங்களில் முழவு சிறப்பாக முழக்கப் பெற்றுள்ளதைச் சில பாடல்கள் குறிப்பிட்டுள்ளன.

'முழவுக்கண் புலரா விழவுடை ஆங்கண்' (நற்; 220;4-5)

என்ற அடியாலும்,

'விழவுப் உழந்தன்று முழவும் தூங்கின்று' (நற்; 320;1)

என்ற குறிப்பாலும்,

'விழவறு பறியா முழவிமிழ் மூதூர்' (பதிற்; 15; 18)

என்ற செய்தியாலும் முழவிசை விழாக்களின் சிறப்புக்குத் துணை யாகும் தன்மை விளங்கும். இரவு முழுவதும் முழவிசைப்பதை,

'முழவுகண் துயிலாக் கடியுடை வியனகர்' (புற; 247;8)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் குறிப்பிடும். முழவு ஒரு இன்னிசை மிக்க மங்கலக் கருவி என்பது உறுதி.

இதனைப் பையில் கட்டி வைத்திருப்பர். பரிசில் பெறுவோர் பயன்படுத்தியுள்ளனர். மரக்கிளையில் அந்தப் பையைக் கட்டித் தொங்கவிட்டிருப்பர்.

'மன்றப் பலவின் மாச்சினை மந்தி
இரவலர் நாற்றிய விசிகூடு முழவின்
பாடின் தெண்கண் களிசெத் தடிப்பின்
அன்னச் சேவல் மாறெழுந் தாலும்' (புற; 128;1-4)

பையில் கட்டி மரத்தில் தொங்கவிடப்பட்டுள்ள முழவை மந்தியானது கொட்டியடித்துக் களிப்பதை இந்தப் புறநானூற்றுப் பாடல் இனிமையாகவும் சுவையாகவும் விளக்குகிறது. அது பொது இடங்களில் தொங்கவிடப் பட்டுள்ளது.

முழவின் ஒலி கடலின் ஓசைபோன்று இருந்ததினால் 'முழவிசைப் புணரி' (நற்; 67; 11) என்று ஒரு புலவர் பாடியுள்ளார். விரைவடியாக முழவு இசைப்பதை இவ்வாறு ஒப்பிட்டுக் காட்டியிருக்கலாம். யாழ் போன்ற இசைக் கருவிகளுக்குத் துணையாகி அவற்றில் சிறு சிறு இசைவழு எழுவதாயின் அவற்றைச் சீராக்கிச் சிறப்புறச் செய்யும் தன்மை முழவுக்கு உள்ளது. (மதுரைக்காஞ்சி; 584-585) தமிழிசை மரபில் முழவுக்கு ஒரு முக்கிய இடம் தரப் பட்டுள்ளது. அதன் தாளவிசை நயம் கருதியே என்று சிறப்பித்துச் சொல்லலாம்.

தண்மையான முழவொலி இன்பக் குறிப்பு காட்டுவதாகக் கருதியுள்ளனர். பக்குடுக்கை நன்கணியார் பெருங்காஞ்சித் துறையில் இன்பமும் துன்பமும் நிறைந்த உலக இயல்பை உணர்த்த விரும்பும் போது முழவின் பாணி இன்பத்தின் குறிப்பாகக் கூறப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

'ஓரி னெய்தல் கறங்க ஓரில்
ஈர்ந்தண் முழவின் பாணி ததும்ப' (புற; 194; 1-2)

என்ற பாடல் வாயிலாகத் துன்பக் குறியான பிணப்பறையை நெய்தலாகவும் இன்பக் குறியான மணப்பறையை முழவாகவும் கூறியுள்ளதைக் காணலாம்.

பலவிதமான இசைக் கருவிகளுக்கு முழவு துணையாக நின்று தாளவிசை ஆவது போல் பாடும் இசைப்பாடலுக்கும் துணையாகிறது.

'விசிப்பிணிக் கொண்ட மண்கனை முழவிற்
பாடினி பாடும் வஞ்சிக்கு......' (புற; 15; 23-24)

என்ற பாடலில் இதனை உணரலாம். பாடினி பாடுகிறாள். மண்கனை முழவு அவளுடைய இசைப்பாட்டுக்கு ஏற்ற துணையாகப் பொருந்தி ஒலிக்கிறது.

செவ்வேளுக்கு விழாவெடுக்க வரும் பெண்கள் பல பொருட்களைப் பூசனைக்காகச் சுமந்து வருகின்றனர். அவற்றில் 'கூறுமிசை முழவமும்' (பரி; 8; 99) ஒன்று. இதிலிருந்து முழவானது இறைவழிபாட்டுக்கு உகந்தவொரு பொருளாக மதிக்கப் பெற்றமை நன்கு விளங்கும்.

பதிற்றுப்பத்தில் 'பண்ணமை முழவு' (41;3) என்று சிறப்பித்துக் கூறப்பட்டிருப்பது சிந்தனைக்கு உரியதாகிறது. முழவு பண்ணிசைக்கும் கருவி இல்லை. 'மண்ணமை முழவம்' என்று கூறுவதே பொருத்தம். 'பண்' என்பதற்குச் சிறப்பு, பண்பட்ட என்ற பொருளில் ஒன்றைப் பொருத்திப் பார்ப்பதும் நன்று.

பழமையான ஊர்களின் வாயில் பகுதியில் முழவம் முழக்கப்படுவதைக் குறிஞ்சிப் பாட்டு குறிப்பிட்டுள்ளது.

'துஞ்சா முழவின் மூதூர் வாயில்' (குறிஞ்; 236)

இரவு முழுவதும் முழவம் ஒலித்துக் கொண்டு இருப்பது காவலின் குறியாக அமைகிறது. அச்சமகற்றும் போக்கும் இதில் அடங்கியுள்ளது. மகளிரும் முழவத்தை ஓயாது ஒலித்துக் கொண்டு இருப்பதாக மலைபடுகடாம் குறிப்பிடுகிறது.

'.......... மகளிர்
முழவுத்துயில் அறியா வியலுள் ஆங்கண்'
(மலை; 349-350)

என்ற அடிகள் இவ்வாறுள்ள நிலைக்குச் சான்றாக அமையும்.

முழவு குறுங்கம்பு கொண்டும், கைவிரலைப் பயன்படுத்தியும் அடித்துத் தாளவிசை எழுப்பிச் சுவைக்கும் கருவியாகும். அதன் ஒலி இனிதாக இருப்பதினால் அனைவரும் மிகவும் விரும்புகின்றனர்.

இன்பத்தின் குறிப்பாக முழவைக் கருதுகின்றனர். முழவு மண்ணமைந்த கண்ணையும் பருத்த உருவையும் கொண்டது. உட்பகுதி கூடாக அமைய அதன் இரு திறப்புப் பகுதிகளும் தோலால் மூடப்பட்டு கண்களாகத் தோன்றும் இருபக்கத்துத் தோலும் வாரால் இழுத்துக் கட்டப் பெற்றிருக்கும். தமிழ் மக்கள் முழவை மிகவிரும்பி நன்கு பயன்படுத்தி இசையை இனிதாக வளர்த்துள்ளனர். அதன் சிறப்பு சங்கத் தமிழ் இலக்கியத்தில் முக்கியமானதாக அமைந்துள்ளது.

முரசு

முரசு என்பது பெரிய உருவில் அமைந்த கொட்டாகும். குடைவுடைய மரத்தாலும் பரந்த கண்ணை மூடியுள்ள தோலாலும் இறுக்கிக் கட்டப்பெற்ற தோல் வாராலும் முரசு செய்யப்பட்டிருக்கும். குறுந்தடி கொண்டு தோல் பகுதியைப் புடைத்து முரசு முழக்கம் செய்வர். முரசு பல வகைப்படும். அவற்றுள் முக்கியமானது அரசவை முரசு. இதைப் பகை மன்னரின் காவல் மரத்தால் செய்திருப்பர் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது.

‘கடம்பறுத் தியற்றிய வலம்படு வியன்பணை
ஆடுநர் பெயர்த்துவந் தரும்பனி தூஉய்க்
கடிப்புக் கண்ணுறூஉந் தொடித்தோ ளியவர்’
(பதிற்; 17;5-7)

கடம்பாகிய காவல் மரத்தை வெட்டி அதைக் கொண்டு முரசு செய்து அதற்குப் பலியிட்டுப் பாராட்டுவர். பின் அதை அடித்து முழக்குவர்.

முரசின் தோல் கொல்லும் தன்மையுடைய காளையைக் கொன்று உரிக்கப்பட்டது. அதனை மயிர் சீவாது முரசுக்குப் போர்த்திக் கட்டுவர்.

‘கொல்லேற்றுப் பைந்தோல் சீவாது போர்த்த
மாக்கண் முரசம் ஓவில கறங்க’ (மதுரைக்; 732-733)

பசுமையான தோலை முரசின் பெரிய கண்களில் கட்டுவர். இதைப் பற்றிய விளக்கத்தைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றும் கூறுகிறது. (புற; 288;3-4) இந்த முரசு அனைவராலும் மதிக்கப்படுவது. அரண்மனையில் அதைக் கட்டிலில் வைத்துப் பாதுகாப்பர். பலியிட்ட பிறகு முரசைப் போர்க்களத்துக்கு எடுத்துச் சென்று முழக்குவர்.

'பலிபெறு முரசம் பாசறை சிலைப்ப' (புற: 368;3)

பாசறையில் போர் முரசின் ஒலி வீரர்களுக்கு வேகவுணர்வை எழச் செய்யும். முரசைக் காத்துப் போற்றுவதை அனைவரும் கடமை யாகச் செய்வர்.

'திண்பிணி முரசம் இழுமென முழங்கச்
சென்றமர் கடத்தல் யாவது...' (புற; 93;1-2)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் போர்முரசின் பங்கை விளக்கும். அது இழுத்துக் கட்டப் பெற்ற வாரால் அமைந்தது. இழும் என்று முழங்கி அதிர்வது. வீரவுணர்வை ஊட்ட வல்லது.

பகையரசரின் போர்முரசைக் கைப்பற்றுவதை வெற்றியின் அறிகுறியாகக் கருதுவர். பதிற்றுப்பத்தில் ஒரு பாடல் மோகூர் மன்னனைச் சேர அரசன் முறியடித்துப் போர் முரசைக் கைப் பற்றிய வீர வரலாற்றைக் குறிப்பிடுகிறது.

'மோகூர் மன்னன் முரசங் கொண்டு
நெடுமொழி பணித்தவன் வேம்பு முதறடிந்து
முரசுசெய முரச்சிக் களிறுபல பூட்டி
உலகை யுய்த்தோய்...' (பதிற்; 44;14-17)

என்று முரசு கவர்ந்ததைப் பாடல் விளக்குகிறது. மோகூர் அரசனின் காவல் மரமான வேம்பை வெட்டி வீழ்த்தி அதைக் கொண்டு சேர மன்னன் தனக்கு ஒரு போர்முரசைச் செய்கிறான்.

'அரசுபட அமருழக்கி
முரசுகொண்டு களம்வேட்ட' (மதுரைக்; 128-129)

இன்னொரு வீரவரலாற்றை மதுரைக்காஞ்சியில் காணலாம். அரசர்கள் வஞ்சினம் கூறுவதில் எதிரியின் போர்முரசைக் கவர்ந்து வருவதாகச் சூளுரைப்பதையும் பார்க்கலாம்.

'சிறுசொல் சொல்லிய சினங்கெழு வேந்தரை
அருஞ்சமஞ் சிதையத் தாக்கி முரசமொ
டொருங்ககப் படேஎ னாயின்...' (புற; 72;7-9)

என்றுரைக்கும் சூளுரையில் முரசு கவர்தலுக்கு எந்த அளவுக்குச் சிறப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதைக் கண்டுணரலாம். ஏனைய பொருட்களை விடவும் போர்முரசுக்கு மிகச் சிறந்த இடம் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது முரசின் பெருமைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும்.

'வெல்போர் வேந்தர் முரசுகண் போழ்ந்து'

(பதிற்; 79;11-12)

என்ற அடி வெற்றி வேந்தர் பகையரசனின் போர்முரசைக் கைப் பற்றி அதன் அகன்ற கண்ணை அறுத்துக் கிழிப்பதைக் குறிப்பிடு கிறது.

போர்முரசு அரசனிடம் இருப்பது போன்று இசைமுரசு கலைஞரிடத்தில் இருக்கும். அது இனிய இசையுடையது.

'இன்னிசை முரசிற் சுடர்பூட் சேய்' (குறிஞ்சிப்; 51)

என்ற பாடலடி முரசின் இனிய இசையைக் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம்.

'தண்ணென் முரசின் இமிழிசை காட்டும்' (குறுந்; 365;3-4)

என்ற குறுந்தொகைப் பாடல் பகுதி முரசின் தண்மையான ஒலியைக் கூறி அது இமிழிசை காட்டுவதை உணர்த்துகிறது. மதுரை மாநகரில் 'இன்னிசை முரசுமுழங்க' (மதுரைக்; 80) செயல்கள் இனிது நடைபெறுவதை மதுரைக்காஞ்சி காட்டுகிறது.

'இன்னிசை இமிழ்முர சியம்பக் கடிப்பிகூஉப்

(பதிற்; 40;3)

காட்சி பதிற்றுப்பத்தில் காணப்படுகிறது. போர்முரசு அச்சமும் அதிர்வும் மிக்கது. இடிக்குரல் போன்று கடுமையாக ஒலிப்பது. ஏனைய முரசு இனிது ஒலிப்பது. இன்னிசை உடையது. இன்ப மாகக் காதுக்கு இனிப்பது.

முரசைக் குணில் அல்லது குறுந்தடியால் அடித்து முழங்கச் செய்வர். இதனைப் பல பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

'குணில்பாய் முரசின் இரங்கும் அருவி' (புற; 143;9-14)

என்று புறநானூறும்,

'இன்னல் இன்னரொ டிடிமுர சியம்ப
வெடிபடா வொடிதூன் தடியொடு
தடிதடி பலபட வகிர்வாய்த்த உகிரினை' (பரி; 4;19-21)

என்று பரிபாடலும் முரசினைக் குணிலாலும் தடியாலும் அடித்து முழக்கப் படுவதை விளக்கிக் காட்டுவதைக் காணலாம்.

காலையில் முரசு முழக்கப்படுவது அக்கால வழக்கம். அரசனின் அரண்மனையில் வைகறையில் முரசறைவதைப் பாடல்கள் குறிப் பிட்டுக் காட்டுகின்றன.

'இமிழ்முர சிரங்க ஏறுமாறு சிலைப்ப
பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப'
(மதுரைக்; 670-671)

என்ற அடிகள் சேவலின் கூவலும் முரசின் முழக்கமும் மதுரை வாயிலில் வைகறைப் போதில் கேட்பதைக் கூறுகின்றன. ஐங்குறு நூற்றில்,

'தழங்குகுரல் முரசம் காலை இயம்ப' (ஐங்; 448;1)

வாழ்க்கைப் பணிகள் இனிது தொடங்கப்படுவதைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது.

பரிபாடல் இன்பமாக முரசதிர்வதை ஒரு பாடலில் விளக்கு கிறது. அது கடலின் ஒலியாகக் கேட்கிறது. அது மணிமுரசின் ஒலி.

'மன்றல் கலந்த மணிமுரசின் ஆர்ப்பெழக்
காலொடு மயங்கிய கலிழ்கட லென' (பரி; 19;45-46)

இது மணமுரசு. அதில் மகிழ்வுணர்வு காணப்படுகிறது. காற்றுடன் கலந்து கடலெழுந்து குரலலை வீசி மகிழ்வது போன்று இந்த மணிமுரசின் ஆர்ப்பொலி பரந்து சிறக்கிறது. கூடல் நகருக்கு அணியாகும் இசையொலியாக இது விளங்குகிறது. இடியொலி யுடனும் முரசொலி உவமிக்கப்படுகிறது.

'முரசதிர்ந் தன்ன இன்குரல் ஏற்றொடு
நிரைசெலல் நிவப்பில் கொண்மூ மயங்கி' (குறிஞ்; 49-50)

மேகத்தின் குரல் முரசு அதிர்வது போன்றுள்ளது.

'உருமுறழ் பிறங்கும் முரசிற் பெருமலை' (பதிற்; 25;10)

என்பதிலும் இடிக்குரலுடன் முரசின் ஒலி ஒப்புமைப் படுத்தப் படுவதைக் காணலாம்.

முரசம் காலையில் ஒலிக்கப்படுவதைப்போன்று நாள்முரசமாக அடிக்கப்படுவதையும் பார்க்கலாம்.

பாசறையில் மன்னனைப் பள்ளி எழச் செய்ய முரசும் சங்கும் ஒலிக்கப்படுவதாகப் புறநானூற்றுப் பாடலொன்று குறிப்பிடுகிறது (புற; 397; 5-6). மன்னர் போரில் தோற்று ஓடுகின்றனர். அவர்கள் விட்டொழியும் முரசினை அகநானூற்றுப் பாடல் விளக்குகிறது.

'கடல்மருள் பெரும்படை கலங்கத் தாக்கி
இரங்கிசை முரசம் ஒழியப் பரந்தவர்' (அக; 116;15-16)

அது முழக்கிசையிழந்த இரங்கிசை முரசமாகி விடுவதாகப் புலவர் கருதுகிறார்.

மரக்கலங்கள் கடலில் செல்லும் போது முரசு இனிமையாக ஒலிக்கப் பெற்றதாக மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது.

'இன்னிசைய முரசுமுழங்கப்
பொன்மலிந்த விழுப்பண்டம்
நாடார நன்கிழிதரும்
ஆடியற் பெருநாவாய்' (மதுரைக்; 80-83)

இந்தப் பாடற் பகுதி கப்பல்களில் பண்டங்கள் ஏற்றிச் செல்லப் படும் போது முரசு இசைக்கப் பெறுவதாகக் கூறுகிறது. இது நாவாய் முரசாக இருக்கும் என்று கருதலாம்.

குறுநில மன்னனான தழும்பனின் முரசம் இமிழிசையுடையதாக மதிக்கப்படுகிறது.

'தமிழகப் படுத்த இமிழிசை முரசின்
வருநர் வரையாப் பெருநா ளிருக்கை' (அக; 227;14-15)

அருவியின் ஒலியும் முரசின் இமிழிசையாகப் புலவரின் காதில் விழுகிறது.

'துன்னரும் நெடுவரைத் ததும்பிய அருவி
தண்ணென் முரசின் இமிழிசை காட்டும்' (குறுந். 365;3-4)

இரங்கிசை முரசத்தைப் பற்றிக் கலித்தொகை குறிப்பிடுகிறது. பாதுகாப்பற்ற நிலையும் தோற்ற நிலையும் இவ்வொலிக் குறிப் புக்கு இடம் வகுக்கின்றன.

"ஏமமென் றிரங்குநின் எறிமுரசம்' (கலி; 99;14)

என்று பாதுகாப்புக்காகவும்

'யாண்டோரும் தொழுதேத்தும் இரங்கிசை முரசினாய்' (கலி. 100;6)

என்று இரக்கவுணர்விலும் முரசொலி இரங்கல் இசையாக ஒலித்துக் காட்டப்படுகிறது.

புலவர்கள் உணர்ச்சி அடிப்படையில் முரசின் ஒலியைப் பிரித்துக் காட்டியுள்ளனர். சங்ககாலம் வீறுணர்ச்சி மிக்கதாக இருந்ததினால் போர்முரசுக்கே சிறப்பிடம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இக் கால முரசுக் கருவிக்கும் சங்க கால முரசுக்கும் மிகுந்த வேறுபாடு இருப்பதைக் காணலாம்.

பறை

சங்க காலத் தமிழகத்தில் பறை என்ற தாளவிசைக் கருவி மிகவும் அதிகமான புழக்கத்தில் இருந்துள்ளதாகத் தெரிகிறது. தோற்கருவிகளுக்குப் பொதுப் பெயராகப் பறை என்பது வழங்கப் பட்டுள்ளது. ஆனால் அது அனைத்துத் தோற்கருவிகளையும் உட்படுத்துவதாகத் தோன்றவில்லை. பெரும்பாலானவை பறை என்ற முடிவுடன் காணப்படுகின்றன (கிணைப்பறை, தடாரிப்பறை, தொண்டகப்பறை,....).

அரசு அறிவிப்புக்களை மக்களுக்குத் தெரியப்படுத்தப் பறையடிக்கும் வழக்கம் முற்காலத்தில் இருந்துள்ளது. பறை என்ற சொல்லுக்குக் கூறு, சொல் என்ற பொருள்கள் இருக்கின்றன. மலையாளத்தில் பறைதல் என்பது சொல்லுதல் என்ற பொருளில் வழங்கி வருவதை இன்றும் காணலாம். ஒரு செய்தியைப் பலரிடத்தும் சொல்லிக்கொண்டு திரிவதைப் 'பறையடித்தல்' என்றே நாட்டுப்புற மக்கள் கூறுகின்றனர். இவற்றால் செய்தி அறிவித்தல் என்ற பொருளில் வழங்கிய 'பறை' என்ற சொல் நாளடைவில் செய்தியறிவிப்பிற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட தோற்கருவிக்கு உரிய பெயராகி வழங்கியுள்ளமை புலனாகின்றது. காலவோட்டத்தில் அதன் புழக்க மிகுதியால் பறையுடன் தொடர்புடைய பலவித தோற்கருவிகளின் பொதுப் பெயராக ஆகி ஒரு பரந்த பொருளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். அதன் குரலை எழுப்பிப் பறவைகளை ஓட்டிய செய்திகள் இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன.

'அரிப்பறையாற் புள்ளோப்புந்து' (புற; 396;4)

என்றும்,

'மென்பறையாற் புள்ளிரியுந்து' (புற; 396;6)

என்றும், ஒரே புறநானூற்றுப் பாடலில் கூறப்பட்டுள்ளது. இப்பாடலில் அரிப்பறை, மென்பறை என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது வேறு வேறு பறைகளாக இருக்க முடியுமா என்ற எண்ணம் எழுவது இயல்பு. அரித்த குரலுடன் ஒலிக்கும்போது அதனை அரிப்பறை என்றும் மென்குரல் எழும்போது மென்பறை என்றும் புலவர் குறிப்பிட்டிருக்கலாம். புள்ளை விரட்டும் நோக்கத்துடன் பறையடிக்கும்போது வேறுபாடுடைய ஒலிகள் எழுவதைக் காட்டவே இவ்வாறு புலவர் எழுதியிருக்க வேண்டும்.

இன்பவுணர்வும் துன்பவுணர்வும் பறைமுழக்கம் செய்யும் முறையில் அமைவதை அறியலாம். பிண வீட்டுக்கு ஒருவகையாகவும் மண வீட்டுக்கு மாறுபட்ட வகையாகவும் பறையொலியை எழுப்பியுள்ளதைக் காணலாம் (புற; 194;1-2). இன்பமும் துன்பமும் இணைந்த உலகின் நடப்புகளுக்குத் தக்கவாறு இசை கூட்டுவதை முறையாகத்தான் கருத வேண்டும்.

பறையின் வண்ணம் கருமையாக இருப்பதைக் கொண்டு அதனை 'இரும்பறை' என்று கூறப்பெற்றுள்ளதைப் புறநானூற்றில் காணலாம் (புற; 388;3). அதை இன்னிசைப்பறை என்றும் புறநானூற்றில் குறிப்பிட்டுள்ளதை அறியலாம்.

'இன்னிசைப் பறையொடு வெற்றி நுவல'

என்பது இன்னிசைப் பறையொலியைக் குறிக்கும் தாளவிசைக் கருவியாகும். இதன் ஒலி இனிமை, துன்பத்தைக் கொண்டு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அவையில் அரசன் இருக்கும்போது பறையடித்து முழக்கம் செய்யும் பழக்கம் இருந்துள்ளது.

'அவைபுகு பொருநர் பறையின் ஆனது' (அக; 76;5)

என்ற குறிப்பைக் கண்டு அறியலாம்.

குறிஞ்சி நிலப் பெண்கள் பறையொலிக்குத் தக்கவாறு ஆடிக் களிக்கின்றனர். அங்கு அடிக்கப்படும் பறை தனிப் பெயர் பெறுகிறது. தொண்டகப்பறை என்பது குறிஞ்சிப்பறை. அதை ஆகோட்பறை என்றும் கூறுவர். அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று

'தொண்டகப் பறைச்சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ'
(அக; 118;3)

என்று உரைக்கிறது. இந்தப் பறையொலி சீர்ப்பெற்று விளங்கு கிறது. பெண்கள் முறையாக ஆடுவதற்குத் தொண்டகப்பறை ஒலி சீராக அமைந்து சிறப்பாக உதவுகிறது.

குறுந்தொகையில் வரும் தொண்டகப்பறை பற்றிய குறிப்பு அதன் பயன்பாட்டில் மாற்றம் காட்டுகிறது.

'இரவரி வாரின் தொண்டகச் சிறுபறை
பானாள் யாமத்தும் கறங்கும்
யாமங் காவலர் அவியா மாறே.' (குறு; 375;4-6)

இப்பாடலில் முதலடியின் விளக்கமாக 'இராக்காலத்தே தினைக் கதிரை அரிபவர்களைப்போல தொண்டகமாகிய சிறுபறை.'[14] என்ற குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது. இது வழக்கத்துக்குப் பொருத்த மாகத் தோன்றவில்லை. உரிமையுடையவர்கள் இரவில் கதிர் அறுப்பதில்லை. இந்த வரியானது, 'இறுவரி வாரின் தொண்டகச் சிறுபறை' என்று இருப்பின் இறுக்கமாக வரி போன்று கட்டப் பெற்றுளள வாரையுடைய தொண்டகச் சிறுபறை என்ற சிறப்பான பொருளைத் தரும். 'இரவரி வாரின்' என்ற தொடருக்குக் கருமை யான வரிகள் போன்று கட்டப்பெற்றுள்ள வார் என்று கொள்வது சற்றுப் பொருத்தமாக அமையும். விளைந்து முற்றியுள்ள தினைப் புனத்தை விலங்குகள் உண்டு அழிப்பதைத் தடுக்க சிறுபறை அடிக்கின்றனர். அந்த ஒலி காவலரைத் துயில் கொள்ளாது காவல் கொள்ளச் செய்கிறது. இவ்விடம் நன்கு சிந்திப்பதற்கு உரியது.

குறிஞ்சி நிலத்தில் விளைந்த தினைப் பயிரைக் காப்பதற்காக இரவு நேரத்தில அடிக்கப்படும் தொண்டகச் சிறுபறை பெண்கள் மகிழ்ந்து ஆடுமபோது அடிக்கப்படும தொண்டகப்பறையிலிருந்து இயக்கமுறை மாறுபாடு கொண்டதாகத்தான் இருக்கும். ஒன்றின் ஒலி, விலங்குகளை அச்சமூட்டி விரட்டும் தன்மையுடையது; அடுத்த தின் ஒலி பெண்களை இன்பப் பெருக்கில் ஆடச் செய்வதறகு உதவுவது.

குரவையாடும்போது தொண்டகச் சிறுபறை முழக்கப்படும் செய்தியைத் திருமுருகாற்றுப்படை சிறப்பாகத் தருகிறது.

---

14. குறுந்தொகைப் பாடல் 375, டாக்டர் உ. வே. சா. உரை. பதி 1962, பக். 671-672.

'குன்றகச் சிறுகுடி கிளையுடன் மகிழ்ந்து
தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை யயர'
(திருமுரு; 196-197)

என்று கூறுவதில் குன்றில் வாழ்வோர் கூடி மகிழ்ந்து தொண்டகச் சிறுபறை ஒலிக்கக் குரவை ஆடுகின்றனர். இதுவும் சிறுபறை என்பது அறியத் தக்கது.

பறையின் ஒலி எவ்வாறு கேட்கும் என்பதை ஒரு புலவர் குறிப் பிட்டுக் காட்டுகிறார்.

'வாட லுழுஞ்சில் விளைநெற் றந்துணர்
ஆடுகளப் பறையி னரிப்பன ஒலிப்ப' (அக; 45;1-2)

முற்றி முதிர்ந்து வற்றி உலர்ந்த நெல்மணிகள் காற்றில் ஆடி அதிரும் சலசலவொலி போன்று ஆடுகளப் பறை ஒலிக்கும் என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. இதனை அரிப்பொலி என்று குறிப்பிடுவர். பறையானது ஆடும் களத்தில் பயன்படுத்தும் கருவிகளில் ஒன்று என்பது இதனால் விளங்கும். விரைவாக ஆடும்போது பறை கணகணவென்று ஒலிப்பதைக் கேட்டிருக்கலாம். இங்கு அத்தகைய பறையொலியைப் புலவர் குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம்.

வாயிலில் இசைவினைஞர் பறையடித்து இசைக் கூட்டுவது உண்டு. அது இன்பத்தின் நிலை. மங்கல இசையாக அதனைக் கருதலாம்.

'அரிப்பறை வினைஞர் அல்குமிசைக் கூட்டும்
மலரணி வாயிற் பொய்கை யூர' (ஐங்; 81; 2-3)

அரிப்பொலியுடைய பறையானதினால் அரிப்பறை என்று சுட்டப் பெற்றது. சுருக்கமாக அவ்விடத்தில் இசை கூட்டுவதினால் அல்கு மிசை எனக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. செல்வந்தரின் வீட்டு வாயில் களில் இவ்வாறு மங்கல இசை எழுப்பும் வழக்கம் இங்கு உணர்த்தப் படுகிறது. பறை ஒரு மங்கல இசைக் கருவியாக மதிக்கப் பெற்ற தன்மை இதனால் விளங்கும்.

பறை கடுமையான ஒலியையும் எழுப்பும் தன்மை உடையது. கோடியர் பறையை இசைப்பர். அவர்களைக் குறிப்பிடும் தரமாகக் 'கடும்பறைக் கோடியர்' (மலை; 236) என்று மலைபடுகடாம் இவ்வாறு கூறுகிறது. கோடு என்பது சங்கு. அதனை இசைப்போர்

கோடியர். ஆனால் காலச்செலவில் தாளவிசை எழுப்புவோர் அனை வரையும் குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாகக் 'கோடியர்' விரிந்துள்ளது.

மலையில் வாழும் குறவர் குரவையாடும் போது பறையொலி எழுப்பி மகிழ்வதை மலைபடுகடாம் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது.

'நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்றோற் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்றோய் மீமிசை அயருங் குரவை' (மலை;320-322)

நறவைக் குடித்து மகிழும் குன்றக்குறவர் தங்கள் பெண்களுடன் மலைமீது குரவையாடிக் களிக்கின்றனர். அப்பொழுது சிறுபறை முழங்கப்படுகிறது. அது மான் தோலால் செய்யப்பட்டுள்ளது. ஒலி மிகுதியாக அந்நிகழ்ச்சியில் எழுவதைக் 'கல்லென' என்ற தொடரைப் புலவர் பயன்படுத்தி உள்ளார். மலைநாட்டு மக்களே இத்தகைய சிறுபறையை மிகுதியாகப் பயன்படுத்தியுள்ளதாகத் தெரிகிறது.

தட்டைப் பறை என்ற கருவியைக் குறுந்தொகை குறிப் பிட்டுள்ளது. இது தேரையைப் போன்று ஒலிக்கிறது.

'.........பகுவாய்த் தேரை
தட்டைப் பறையின் கறங்கும் நாடன்' (குறுந்; 193;2-3)

தட்டை என்பது கிளியை ஓட்டும் கருவியாகவும் இசையெழுப்பும் கருவியாகவும் அமைகிறது. இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ள தட்டைப் பறை எது என்று சரியாகப் புரியவில்லை. தட்டையும் தட்டைப் பறையும் ஒன்றா வெவ்வேறா என்பதும் தெளிவாகத் தெரிய வில்லை.

தட்டைப்பறை, தொண்டகச் சிறுபறை, தொண்டகப்பறை அரிப்பறை, மன்றோல் சிறுபறை, மென்பறை, இன்னிசைப்பறை பொருநர் பறை, ஆடுகளப்பறை எனப் பல்வகை பெயர்களில் சங்க இலக்கியத்தில் பறை குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. அவை வேறுபாடு உடையனவா என்பது பற்றிச் சிந்திக்கலாம். பறையின் ஒலி வேறுபாடு, பயன் வேறுபாடு, இசையுணர்வு வேறுபாடு ஆகியவை குறிப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

சிறுமுழா

சிறுமுழா என்ற தாளவிசையைப் பற்றிச் சங்கப் பாடல்கள் குறிப்பிட்டுள்ளன. இதற்கும் முழவு என்ற கருவிக்கும் நெருங்கிய

தொடர்பு இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் இரண்டும் ஒன்றாக இருக்கும் என்று கருத முடியவில்லை. துளையை அகத்தே உடைய சிறிய முழவை சிறுமுழா என்று அழைத் திருக்கலாம். உருவில் சிறிதாய் இருப்பதால் இசையிலும் வேறு பட்டிருக்கும் என்று நினைக்கலாம். புறநானூற்றில் அதைப் பற்றிய குறிப்பு காணப்படுகிறது.

'ஒருதலைப் பதலை தூங்க ஒருதலைத்
தூம்பகச் சிறுமுழாத் தூங்கத் தூக்கி' (புற; 103; 1-2)

இசைக் கலைஞர் தங்கள் கருவிகளைக் காவுதடியின் இரு முனை களிலும் கட்டித் தொங்க விட்டுத் தூக்கிக் கொண்டு வருவதைப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது. ஒரு முனையில பதலை என்ற கருவியையும் மறுமுனையில் தூம்புடைய சிறுமுழாவையும் கட்டியுள்ளனர். சிறு முழாவின் அமைப்பைப் பற்றிய செய்தியைத் தவிர வேறு எதுவும் இதனால் அறிய முடியவில்லை.

விறலியர் வண்ணப் பாடல்களைப் பாடும் போது முழா இசைக் கப்படுவதாக ஒரு பாடல் கூறுகிறது.

'பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
மணமுழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்'
(புற; 152; 13-14)

இப்பாடலில் மணமுழா என்ற குறிப்பு இருப்பதினால் இக்கருவி இன்பவிசைக்கு உரியதாக அமைகிறது. பணணிசைக் கருவியான யாழின் இசைக்குத் துணையாக மணமுழா இசைக்கப் படுகிறது.

முழவின் அமைப்புக்குப் பனைமரத்தின் அடிப்பகுதியை உவமித்திருபபது போல் முழாவின் அமைப்புககும் அதுவே ஒப்புமை ஆகிறது.

'முழாவரைப் போந்தை' (புற. 375;4)

என்பது முழாவுக்குப் பனை உவமையாகக் காட்டப்படும் இட மாகும. முழா என்று தனியாகக் கூறுவதற்கும சிறுமுழா என்று அடைகொடுத்துச் சொல்லப் படுவதற்கும் வேறுபாடு இருக்க வேண்டும். சிறுமுழா என்பது பனை போன்ற பெரிய பொருட் களைக் கொண்டு உவமைக் கூறுவதற்குப் பொருத்தமாக இருக்க முடியாது. முழாவைப பறறிய செய்திகள் புறநானூற்றுப் பாடல் களில மட்டும் காணப்படுகின்றன. இதன் காரணம் என்ன என்பதை

ஆராய்ந்து காண்பது நன்று. கிடைக்கும் ஒருசில செய்திகளால் உறுதியான முடிவுகளைக் காண முடியாது.

கிணை

கிணை என்ற கருவி சங்க காலத்தில் மிக முக்கியமானதாக விளங்கி இருக்க வேண்டும். அது இரு கண்களிலும் அடித்து இயக்கப்படும் தாளவிசைக் கருவி. அதை இசைப்போர் கிணைவர் என்று அழைக்கப்படுவர். அழகிய கண்ணையுடைய கிணையை அதிரும்படி அடித்து இசை எழுப்புவர்.

'அங்கண் மாக்கிணை அதிர வொற்ற' (புற; 373;31)

என்ற பாடற் குறிப்பு கிணையின் அழகிய கண், அதன் பெரிய உரு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுகிறது. பாடல்களைப் பாடும் போது கிணை இசைக்கப்படும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது.

'அரிக்கூடு மாக்கிணை யிரிய வொற்றி
எஞ்சா மரபின வஞ்சி பாட' (புற; 378; 8-9)

வஞ்சிப் பாட்டுக்கு மாக்கிணை துணையாகிறது. இப்பாடல் போர் மேல் செல்லும் போது பாடப்படுவது. பலமாகத் தட்டி இசைக்க வேண்டிய கருவி என்பதை உணர்த்தவே 'இரிய வொற்றி' என்று கூறப் பெற்றுள்ளது. இக்கருவி கிணைவரால் படை புறப்படும் போதும், களத்தில் போராடும் போதும் அடிக்கப்படுவது ஆகும்.

அரசர்களுக்கு உரிமையான கிணைஞர் குழு இருந்துள்ளது.

'வளநீர் வாட்டாற் றெழினி யாதன்
கிணையேம் பெரும்' (புற; 396; 13-14)

என்ற குறிப்பிலிருந்து வாட்டாற்று எழினி ஆதன் என்ற சிற்றரசனுக்கு உரிமையான கிணைஞர் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. போர்க்காலத்தில் கிணையொற்றி வீரர்களுக்கு உணர்ச்சி ஊட்டும் ஆற்றல் அவர்களுக்கு இருப்பதினால் மன்னர்கள் அவர்களை மதித்துள்ளனர். அவர்களும் பெருமிதத்துடன் வாழ்ந்துள்ளனர்.

மன்னர்களைக் காலையில் பள்ளியெழச் செய்வதற்காகக் கிணையினைத் தட்டி கிணைவர் பாடியுள்ளனர்.

'செய்தார் மார்ப எழுமதி துயிலெனத்
தெண்கண் மாக்கிணை தெளிர்ப்ப வொற்றி'
(புற; 397; 9-10)

தெளிந்த கண்ணையுடைய பெரிய கிணையினை இசை விளங்கத் தட்டிப் பாடி மன்னனைத் துயிலெழுப்புவதைக் காணலாம்.

மன்னர்கள் கிணையிசையை விரும்பிக் கேட்டுள்ளனர். ஆகையினால் அதனைக் கிணைஞர் மகிழ்ந்தும் வியந்தும் கூறுகின்றனர்.

'கேட்டோன் எந்தையென் றெண்கிணைக் குரலே

(புற. 370, 18-19)

கிணையின்கண் தெளிவாக ஒலித்து மன்னரை மகிழ்விப்பதில் இம்மாதிரிப் பெருமை ஏற்படுகிறது.

மலைவாழ்க் குறவரைப் போன்று கணையர், கிணையர், கவணர் ஆகியோரும் மதிக்கப்படுகின்றனர்.

'............ அங்குடிக் குறவர்
கணையர் கிணையர் கைபுனை கவணர்'

(நற்: 108; 3-1)

போர்க்களத்திலே கிணையர் தங்கள் கருவியைத் தட்டிப் பாடுகின்றனர்.

'பாடின் தெண்கிணைப் பாடுகேட் டஞ்சிய
போரடு தானை' (அக; 226; 15-16)

கிணைவரின் பாடலைக் கேட்டு எதிரிபடைகள் அஞ்சி நடுங்குகின்றன.

கிணையின் அமைப்பு ஒரு பாடலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. அது எவ்வாறு ஒலிக்கப்படுகிறது என்பதும் கூறப்பட்டுள்ளது.

'விசிபிணித் தியாத்த அரிகோல் தெண்கிணை
இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின் நாடொறும்'

(அக 249,3-4)

கிணை இழுத்துக் கட்டப்பட்டுள்ள வாரை உடையது. குறுங்கம்புகளால் தெளிவான கண்ணில் அடித்து முழக்கப்படுவது. அதன் ஒலி இனிமையானது. பாடிப் பரிசில் பெறும் இரவலர் கிணையடித்து நாள்தோறும் பாடிக்கொண்டு திரிகின்றனர். இத்தகைய கிணைக்குரல் ஊரின் சிறப்பைச் சுட்டுகிறது.

'............ விசிப்பிணித்
தெண்கண் கிணையில் பிறழும் ஊரன்' (அக; 356;3-4)

வாரால் பிணிக்கப்பட்டுள்ளமை இங்கும் குறிப்பிடப்படுகிறது. கிணையடிப்பும் அங்கும் இங்கும் காணப்படும் கொடைநலம் மிக்க ஊர் என்று சிறப்பிக்கப்படுவதில் கிணையின் பெருமை விளங்கும்.

பாடலுக்குத் துணையாகக் கிணை ஒலி அமைவதை,

'பாடின் தெண்கிணை கறங்க' (அக; 301;10)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் பகுதி விளக்கும்.

கிணை என்பது தற்காலம் வழக்கத்திலுள்ள உடுக்கை போன்ற கருவி என்ற கருத்து உள்ளது. புறநானூற்றுப் பாடல் பகுதியான 'நுண்கோற் றகைத்த தெண்கண் மாக்கிணை' (70;3) என்பதற்கு பழைய உரை 'நுண்ணிய கோலாற் பிணிக்கப்பட்ட தெளிந்த கண்ணையுடைய பெரிய உடுக்கை' என்ற விளக்கத்தைத் தருகிறது.

உடுக்கை என்பது இன்றும் வழக்கத்தில் உள்ளது. இடை ஒடுங்கி இரு கண்களை உடையது. ஒடுங்கிய இடைப் பகுதியைக் கொண்டதினால் ஒடுக்கு என்ற பெயரைப் பெற்றது. அதன் பேச்சு வழக்குத் திரிபு மாற்றமாக உடுக்கு என்ற பெயரைக் கருதலாம். இன்றும் தென் மாவட்டங்களில் வில்லுப்பாட்டுக் கலைஞர்கள் ஒடுக்கு என்ற பெயரில்தான் அக்கருவியை அழைக்கின்றனர்.

கிணை என்பது இரு கண்களையும் இடை ஒடுக்கத்தையுமுடைய உடுக்கிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட கருவியாகும். கிணை என்பது அழகிய வெண்மை வண்ணமுடைய தோலால் ஆன ஒற்றைக் கண்ணுடைய தாளவிசைக் கருவி. ஒரு சிறு கோலால் அதன் கண்ணில் அடித்துத் தாளவொலி எழுப்புவர். கிணையினை மர வயிரத்தால் செய்வர் என்று கல்லாடம் குறிப்பிடுகிறது(பா;51).

கிணையின் கண்ணில் தெய்வமுள்ளது என்றும் அதற்கு வழிபாடு இயற்றுதல் மரபு என்பதும் ஒரு பாடல் வாயிலாகக் குறிப்பாகக் காணும் உண்மை (புற; 399). வழிபாடு நடத்துவதாயின் பெறுவதற்கு உரிய உணவைப் பெறக் காலம் கடந்துவிடும் எனக் கருதிக் கிணைக் கண்ணுறையும் தெய்வத்துக்கு வழிபாடு இயற்றவில்லை என்று அப்பாடலில் கூறப்பட்டுள்ளது. யானையின் அடிச்சுவடு போன்ற வட்ட வடிவம் உடையது எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. யாமையின் வயிறு, முழுமதி ஆகியவை கிணையின் கண்ணுக்கு உவமையாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

கிணைக்கு மருதப்பறை, தடாரிப்பறை, பறை என்று பொருள் தரப்பட்டுள்ளது.[15] கிணையினைக் கொட்டும் கலைஞரைக் கிணைவன், கிணையன், கிணைமகன் என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். பெண்கள் கிணைமகள் என்று அழைக்கப்பெற்றுள்ளனர்.

'கிணைவர் தமது இனிய குரலாலே கிணை என்னும் தோற் கருவியினோடே பாடுகின்றனர். விடியற்காலத்தே வந்து பாடும் மரபுடையவர். கழனியிடத்துச் சென்று கிணையை முழக்கி வேளாள னின் கீர்த்தியைச் சொல்வர். மாளிகையிடத்து வந்து கிணை கொட்டுவர். நெடுமனை முற்றத்து நின்று இசைப்பர். புரவலரை நாடிச் சேய்மையிலுள்ள நாடுகளுக்கும் செல்வர்.' இவ்வாறு ஆர். ஆளவந்தார் இலக்கியங்களில் கண்ட செய்திகளைத் திரட்டிக் கிணைவரைப்பற்றித் தம் கருத்துக்களைத் தொகுத்துத் தருகிறார்.[16]

துடி

துடியைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்க இலக்கியத்தில் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. இது மரத்தால் செய்யப்பெற்றது என்றும் அதன் இரு கண்களும் தோலால் முடப்பட்டுத் தோல் வாரால் இழுத்துக் கட்டப்பட்டது என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. நுண்ணிய நூல்களால் கட்டப்பெற்ற துடியும் உள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட் டுள்ளது. சிரல் பறவையின் சிறகு அசைக்கப்படுவது போன்று துடியைக் கொட்டும்போது விரல்கள் அசைவதினால் அதனைச் சிரந்தை என்று கூறப்பட்டுள்ளது என்ற செய்தியைப் பதிற்றுப் பத்திலுள்ள கடவுள் வாழ்த்து உரையில் காணலாம்.

உடுக்கு அல்லது உடுக்கையே துடியாகும் என்று கருதப்படு கிறது, இடை சுருங்கிய பறை என உடுக்கைக்குப் பொருள் தரப் படுகிறது. துடி என்பதற்கு உடுக்கை, குறிஞ்சிப்பறை, பாலை நிலப்பறை என பதினாறு பொருட்கள் அகராதியில் காணப்படு கின்றன.[17] யானையினுடைய அடியானது இடை சுருங்கி இருப் பதினால் 'துடியடிக் குழவிய பிடி' (புற; 309;20) என்று கூறப்பட் டுள்ளது. உடுக்கு என்ற கருவியே துடி என்பது இந்த உவமையால் விளங்கும். இது போன்று ஒரு குறிப்பைப் பொருநராற்றுப்படை யிலும் காணலாம்.

---

15. மதுரைத் தமிழ்ப் பேரகராதி (1956), பக். 1186.

16. ஆர். ஆளவந்தார், தமிழர் தோற்கருவிகள், உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், 1981, பக். 51.

17. மதுரைத் தமிழ்ப் பேரகராதி (1956) பக். 1186.

'துடியடி யன்ன தூங்குநடை குழவியொடு
பிடிபுணர் வேழம் பெட்டவை கொள்கென'

(பொருந; 125-126)

யானையின் பாதத்துக்கு உவமையாகக் காட்டப்பட்டுள்ளதைத் தவிர வேறு எதுவும் இந்த அடிகளால் அறிய முடியவில்லை.

பெரும்பாணாற்றுப்படை துடியின் குரலைப் பற்றிச் சிறிது அறிய துணையாகிறது.

'கடுந்துடி தூங்கும் கணைக்காற் பந்தர்' (பெரும்; 124)

என்று உரைப்பதில் பந்தலில் தொங்கவிடப்பட்டுள்ள செய்தி தெரிகிறது. பந்தல் மக்கள் கூடிக் குழுமுவதற்காக அமைக்கப்பெற்றது. விழாக்களுக்காகத் தற்காலிகமாகக் கட்டப்படுவது. அதில் துடி தொங்கவிடப் பெற்றுள்ளது. இதிலிருந்து விழாவில் நடக்கும் இசை நிகழ்ச்சிகளில் துடி பயன்படுத்தப்படும் நிலையை அறியலாம். 'கடுந்துடி' என்று கூறியிருப்பதினால் அதன் குரலின் கடுமைத் தன்மை உணர்த்தப்படுவதாகக் கருதலாம்.

நடுகல்லுக்கு மயிற்பீலி சூட்டித் துடியடித்து விழாவெடுப்பது உண்டு. போர்க்களத்திலும் அதனை அடித்துள்ளனர். எயினர்கள் துடியறைவதைக் காணலாம். வெற்றியைக் கொண்டாடவும் துடி முழக்கம் செய்துள்ளனர்.

'கனைகுரல் கடுந்துடிப் பாணி தூக்கி
உவலைக் கண்ணியர் ஊன்புழுக் கயரும்' (அக; 159;9-10)

இப்பாடலும் துடியின் கடுமையான கனைப்பு போன்ற குரலுக்குச் சான்று பகர்கிறது. துடி அடிப்பவன் துடியன் என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளான். துடியின் வன்மைக் குரலைக் கொண்டு துடியை வன்மைக் கருவி, இடைக்கருவி, புறமுழவு என்று தாழ்வாக இசை நூல்கள் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம்.

தடாரி

வார்களால் பிணித்துக் கட்டப் பெற்றுள்ள தடாரியைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் புறநானூற்றில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன.

'சிதாஅர் வள்பிற் சிதர்ப்புறத் தடாரி
ஊன்சுகிர் வலந்த தெண்கண் ஒற்றி
விரல்விசை தவிர்க்கும் மரலையில் பாணி'
(புற; 381;12-14)

என்ற பாடல் தடாரியைப் பற்றிச் சில செய்திகளை அறிவிக்கின்றது. துண்டிக்கப்பட்ட தோல் வார்களினால் தடாரி இறுக்கமாகப் பிணித்துக் கட்டப்பட்டுள்ளது. அதன் புறப்பகுதி சிதர்ப்புடன் காணப்படுகிறது. கண்ணிடத்தே ஊனால் (தோலால்) தெற்றப்பட்டுள்ளது. அது தெளிவாக அமைந்து நன்கு தோன்றுகிறது. தடாரி விரல் கொண்டு அடித்து இசைக்கப்படுவது. விரலின் நொடி விசையால் குற்றமற்ற சுவைமிக்க தாள இசை பாடலுக்கு ஏற்றவாறு எழுகின்றது. இவற்றை நோக்கும்போது தடாரியின் சிறப்பு நன்கு விளங்கும்.

பாடுவோர் தடாரியைத் தட்டி சுவை ஊட்டிப் பாடுவதைக் கேட்டுப் புரவலர் பரிசில் கொடுத்து மகிழ்வதை ஒரு பாடல் விளக்குகிறது.

'பாடுநர்க் கிருந்த பீடுடை யாளா
தேய்வை வெண்காழ் புரையும் விசிபிணி
வேய்வை காணா விருந்திற் போர்வை
அரிக்குரல் தடாரி யுருப்ப ஒற்றிப்
பாடி வந்திசின் பெரும பாடான்று' (புற; 369;18-22)

தேய்த்து ஒளியுண்டாகச் செய்த வெண் முத்துக்கள் இலங்கவும் உள்வெளி காணாது மூடவும் இழுத்துப் போர்த்தப் பெற்ற போர்வையை உடைய தடாரியை அரிக்குரல் எழும்ப ஒற்றிப் பாடும் பரிசிலோர்க்கு நிரம்பக் கொடுக்கும் பீடும் பெருமையும் இங்குச் சிறப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. தடாரி உள்ளே கூடாகவுள்ளது. அதன் மேல் அழகான போர்வை சுற்றப்பட்டுள்ளது. அதை விரலால் ஒற்றிப் பாடும் பாணர் பரிசில் பெறுவர். தடாரி அரிக்குரலொலி உடையது. சிறப்பு மிக்க இசைக் கருவியாகத் தடாரி விளங்குவதைக் காணலாம். பீடுடைய மன்னரும் அதன் இசையை விரும்புகின்றனர்.

போர்க்களத்திலும் தடாரி ஒலிக்கப்படுகிறது. போர் வெற்றி பெற அதனைத் தட்டி வாழ்த்துவது ஒரு பாடல் உணர்த்தும் செய்தியாகும்.

'அகன்கண் தடாரி தெளிர்ப்ப வொற்றி
வெந்திறல் வியன்களம் பொலிகென் றேத்தி'
(புற; 370;18-19)

என்று புறநானூறு சிறப்பாகக் கூறுகிறது. தடாரி அகன்று விரிந்த கண்ணை உடையது. அதை ஒற்றி ஒலியுண்டாக்குவர். போரில் வெற்றி பெறப் பாடும் பாடலுக்குத் தடாரி துணையாகிறது. வாழ்த்துவதற்கு உதவும் கருவியாகச் சிறக்கிறது.

கொடை வேண்டப் பாடுவதற்குத் துணையாகும் இசைக் கருவியாகத் தடாரி நன்கு பயன்படுகிறது.

'தன்கடைத் தோன்றி யென்னுற இசைத்தலின்
தீங்குரல் ... ... கினரிக்குரல் தடாரியோ
டாங்குநின்ற வெற்கண்டு' (புற; 395;24-26)

இனிமையான இசையொலியுடையது தடாரி என்பது இப்பாடலால் விளங்கும். இனிமை பிறரைக் கவரும். புரப்போரைக் கவர இரப்போர் இனிது இசைக்கும் இன்கருவியாகத் தடாரி விளங்குகிறது.

தடாரி வெண்மையான கண்ணைக் கொண்டு விளங்குவதாக ஒரு புலவர் கூறுகிறார்.

'மதியத் தன்னவென் னரிக்குரல் தடாரி' (புற; 398;12)

முழுமதி போன்று வெண்மையாகத் தடாரி விளங்குவதைச் சிறப்பித்துக் காட்டுகிறார். பாணர் விடியலில் தடாரியைக் கொட்டிப் பாடும் காட்சியைப் பொருநராற்றுப் படை விளக்கிக் காட்டுகிறது.

'கைகச டிருந்தவென் கண்ணகன் தடாரி
இருசீர்ப் பாணிக் கேற்ப விரிகதிர்
வெள்ளி முளைத்த நள்ளிருள் விடியல்
ஒன்றியான் பெட்டா வளவையின்' (பொரு; 70-73)

என்று கூறியது விளக்கம் மிக்கதாகக் காணப்படுகிறது. தடாரியின் கண் அகன்று விரிந்தது. அதை அடித்த இடத்தில் கைவிரல் பட்ட தழும்பு கசடாகக் காட்சி தருகிறது. இருசீர்ப் பாணியாகிய இரட்டைத் தாளத்துக்கு ஏற்றவாறு தடாரி தட்டப்படுகிறது. அதன் தாள

விசைச் சிறக்கிறது. பாடும் நேரம் அதிகாலை. நோக்கம் பரிசில் பெறுதல்.

கிணையும் தடாரியும் ஒன்று எனச் சில அறிஞர் கருதுகின்றனர்.[18] இரண்டும் பல நிலைகளில் ஒன்றுபட்டாலும் சில நிலைகளில் வேறுபாடு உடையனவாகத் தோன்றுகின்றன. முக்கியமாகக் கிணை சிறு கம்பால் அடித்து முழக்கப்படுவது. ஆனால் தடாரி விரலால் ஒற்றி ஒலி எழுப்பப் பெறுவது. பயன்பாட்டிலும் இரண்டிற்கும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் உண்டு. தாளவிசைக் கருவிகளான இரண்டிற்கும் சிறப்பான மதிப்பு சங்க காலத்தில் இருந்துள்ளது.

பதலை

பதலை என்ற கருவி அருகிய நிலையில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. பாணர்கள் கருவிகளைக் காவடியில் எடுத்துச் செல்லும் போது ஒரு பக்கம் பதலையும் மறுபக்கம் சிறுமுழாவும் தொங்கவிடப் பெற்றுள்ளதைப் புறநானூறு குறிப்பிட்டுள்ளது (புற; 103; 1-2). கருவிகளைப் பையில் அடைத்துச் செல்லும் காட்சியைப் பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் ஒன்று காட்டுகிறது.

'புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பழுனிய
வணரமை நல்யா ழிளையர் பொறுப்பப்
பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத் தியற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவிற் றகைத்த துறைகூடு கலப்பையர்'

(பதிற்; 41; 1-5)

இதிலிருந்து பதலையைப் பற்றிச் சிறப்பாக எந்தச் செய்தியும் அறிய முடியவில்லை. முழவு போன்று பதலையும் குறிப்பிடும்படியான சிறப்புடைய கருவியாகும் என்பது விளங்குகிறது. 'பிறவும்' என்று கூறியதில் சிறப்பற்றவை அடங்கி விடுகின்றன. பதலை என்பதைக் கிணை என்று உரையாசிரியர்கள் சிலர் கருதியுள்ளனர். அதை ஏற்கவும் மறுக்கவும் சான்றுகள் இல்லை.

---

18. (i) S. Vaithilingam, Fine Arts and Crafts in Pattuppattu and Ettuttokai, Annamalai University, (1977) P. 20

(ii) *சு. வித்தியானந்தன், 'தமிழர் சால்பு', பக். 289.*

மலைபடுகடாமிலுள்ள ஒரு அடி சற்று விளக்கம் தருவதாகக் காணப்படுகிறது. இசைக் கருவிகளை அடுக்கிக் கூறும்போது,

'நொடிதரு பாணிய பதலையும் பிறவும்' (மலை; 11)

என்ற குறிப்பு தரப்படுகிறது.

நொடிதரு பாணியை உடையது பதலை. நொடி என்பது கை விரல்களைச் சொடக்குவது என்ற பொருளையும் மாத்திரை அளவையும் குறிப்பதாகும். பாணி என்பது காலம், இசைப் பாட்டு, இசைத்தாளம் போன்றவற்றைக் குறிக்கும். சில இசைக்கருவி களில் ஒற்றை அடிகளைக் கால அளவில் முறைப்படுத்தி அடித்துத் தாளத்தைச் சுட்டிக் காட்டுவதைக் காணலாம். அதுபோன்று தாளச் சுட்டு அடிகளுக்குப் பயன்படுத்தும் இசைக் கருவியாகப் பதலை இருந்திருக்கலாமோ என்று சிந்திக்கலாம். பதலை என்பது ஒரு பக்கத்தில் மட்டுமே அடித்து இசைக்கப்படும் ஒரு வகைத் தாளவிசைக் கருவி. அதனை ஒருகண் பகுவாய்ப்பறை என்று பிங்கலம் கூறுகிறது.

எல்லரி

எல்லரியைப் பற்றிச் சங்க இலக்கியத்தில் ஒரே ஒரு குறிப்பு உள்ளது. மலைபடுகடாம்,

'கடிகவர் பொலிக்கும் வல்வாய் எல்லரி' (மலை; 10)

என்று கூறுகிறது. அது வலிய வாயைவுடையது. அகலமானதாக இருந்திருக்க வேண்டும். 'கடி கவர்பு ஒலிக்கும்' என்று கூறியிருப் பதினால் அதன் ஒலி மிகுதியான கவர்ச்சியுடன் எழுந்திருக்கும் மனக் கருதலாம். 'கடி' என்பதற்கு முரசு அடிக்கும் குறுந்தடி என்ற பொருளும் உண்டு. அதையும் பொருத்திப் பொருள் விளக்கம் காண முயலலாம்.

ஆகுளி

ஆகுளி என்ற தாளவிசைக் கருவி பற்றிய மூன்று குறிப்புக் களைச் சங்க இலக்கியத்தில் காண முடிகிறது. மலைபடுகடாம் பாடலில் தொடக்கத்திலேயே அது பற்றிய செய்தி இடம் பெறு கிறது. அங்கு ஆகுளியின் பெயர் மாத்திரமே குறிப்பிடப் பெற் றாலும் அதைக் குறிப்பிட்டுள்ள முறை சிந்தனைக்கு உரியதாகத் தோன்றுகிறது.

'திருமழை தலைஇய விருணிற விசும்பின்
விண்ணதிர் இமிழிசை கடுப்பப் பண்ணமைத்துத்
திண்வார் விசித்த முழவொ டாகுளி
நுண்ணுருக் குற்ற விளங்கடர்ப் பாண்டில்' (மலை; 1-4)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது. இதைப் பார்க்கும்போது ஆகுளி முழவுக்கு இணையாகவும் துணையாகவும் அமையும் கருவியாகத் தோன்றுகிறது. முழவொலி விண்ணதிர ஒலிக்கும் இடியொலி போன்று அமைகிறது. அவ்வாறாயின் அதனுடன் இணைந்து ஒலிக்கும் ஆகுளியின் குரலும் இடியைப் போன்று கடுமையாகவும் துடிப்பாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும் எனக் கருதலாம். 'பண்ணமைத்து' என்று சுட்டியுள்ளதினால் கடுமையிலும் ஓர் அருமையான அமைப்புடன் அவ்வொலி எழுந்ததாக நினைக்கலாம். அவற்றுடன் தாளத்தட்டுக்கு உரிய பாண்டிலின் ஒலியும் கேட்கிறது. ஆகையினால் ஆகுளியின் குரல்தாளக்கட்டுப்பாட்டுக்குள் அமைந்து ஒலிப்பதாகக் கருதலாம்.

மலைபடுகடாமில் இன்னொரு இடத்திலும் ஆகுளி குறிப்பிடப் படுகிறது.

'விரலூன்று படுகண் ஆகுளி கடுப்பக்
குடிஞை இரட்டும் நெடுமலை அடுக்கத்து'
(மலை; 140-141)

என்று கூறுவதிலிருந்து ஆகுளியைக் கைவிரல் கொண்டு தட்டி இசைவொலி எழுப்பியிருப்பது புலனாகும். 'படுகண் ஆகுளி' என்று அதன் கண்ணை ஒருமையில் குறிப்பிட்டுள்ளதைப் பார்த்தால் அது ஒரு கண்ணுடைய கருவியோ என்று நினைக்கத் தூண்டுகிறது. குடிஞை நெடிய மலையிடத்தில் ஒலிப்பது போன்று இரட்டைக் குரலுடன் ஆகுளி ஒலிக்கிறது. மலைப்பகுதி எதிரொலி காட்டும் இடம் என்பதை மனத்தில் கொண்டு இவ்வொலி அமைப்பு எவ்வாறு இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம். குடிஞை விட்டு விட்டுக் குரலிடும் எதிரொலியால் சற்று தாழ்ந்த ஓர் உறுமலொலி கேட்கும். இவற்றை நன்கு கருதிக் கண்டால் ஆகுளி ஒலிக்கும் போக்கை ஓரளவு அனுமானித்துக் காணலாம்.

இக்கருத்துக்கு ஆதரவாக மதுரைக்காஞ்சி தரும் குறிப்பும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி
நுண்ணீர் ஆகுளி இரட்டப் பலவுடன்
ஒண்சுடர் விளக்கம் முந்துற' (மதுரைக்; 605-607)

யாழுக்குத் துணையாகும் முழவுடன் ஒன்றி ஆகுளி இரட்டுகிறது. ஒரே ஒலி இருமுறை இசைக்கப்படுவதை இரட்டல் எனக் கருதலாம், அதன் இசையொலி நுட்பமுடையதாக இருப்பதினால் 'நுண்ணீ ராகுளி' என்று புலவர் குறிப்பிடுகிறார். முழவுக்குத் துணையாகும் அடுக்கிசைத் தாளக்கருவியாக ஆகுளியைக் கருதலாம்.

புறநானூற்றில் 'ஆகுளி தொடுமின்' (152;16) என்ற குறிப் புள்ளது. விரலால் இசைக்கப்படுவதைப் புலவர் 'தொடுமின்' என்ற தொடரால் உணர்த்தியுள்ளதாகக் கருதலாம். இவற்றைக் காணும் போது முழவுக்கு அடுத்தும் தொடுத்தும் இசைக்கப்படும் தாளவிசைக் கருவியாக ஆகுளி இருந்துள்ளது நன்கு புலப்படும்.

மத்தரி

மத்தரி என்ற கருவி தடாரி, தண்ணுமை போன்று அவற்றுடன் இணைந்து இயக்கப்படும் ஒரு தாளக்கருவி என்பது மட்டும் தெரி கிறது.

'மத்தரி தடாரி தண்ணுமை மகுளி
ஒத்தளந்து சீர்தூக்கி' (பரி; 12;41-42)

மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி ஆகிய நான்கு தாளக்கருவி களும் தங்களுக்குள் ஒன்றுபட்டு இயங்குகின்றன.

மகுளி

மகுளியும் முழவு போன்று இசை வேறுபாடு இல்லாமல் பொருத்தமாக மற்றக் கருவிகளுடன் இணைந்து அமைந்துள்ளது. அது தாளத்தை நன்கு அமைத்துக் காட்டுகிறது.

சில்லரி

சில்லரி என்ற தோற்கருவி வட்ட வடிவமான அமைப்புடையது. அது பிற்காலத்தில் சல்லரி என்று அழைக்கப்பெற்றுள்ளது. அதைப் பற்றிய குறிப்பை அகநானூற்றில் காணலாம்.

'தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்துச்
சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் லியத்தொடு' (அக; 301;19-20)

சில்லரியின் இனிய ஒலி சீரமைப்புடன் இருக்கும். அது தேரையின் ஒலியைப் போன்றிருப்பதாகப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது. பலவித கருவிகளுடன் இசைக்கப்படுகிறது. சில்லரியைத் தனிமைப்படுத்தி இப்பாடல் சிறப்பித்திருப்பது அதனுடைய சீர்மையைக் குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம்.

பஞ்சமரபின் உரையில் இக்கருவியைச் சல்லரி என்று குறிப்பிட்டுவிளக்கம் தரப்பெற்றுள்ளது. இந்தத் தோற்கருவி ஓரிடத்தைத் திறந்து குமிழினை உள்ளே கட்டின உடற்பகுதியை உடையது. இதனை உள்ளங்கையாலும், நுனிவிரலாலும் தாக்கி முழக்குவர். பதஞ்சலி முனிவரும் வியாக்கிரபாதரும் சிவபெருமானை நடனம் ஆட விரும்பிய பொழுது சல்லரி இசைக்கப்பட்டதாகப் பஞ்சமரபின் உரை கூறுகிறது. சங்கு, முரசு, தாரை ஆகிய இசைக்கருவிகளுடன் சல்லரி இணையாக இசைக்கப்படும் என்று கூறப்படுகிறது. சல்லரி என்பது பறைப்பொது என்றும் திமிலைப்பறை என்றும் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழகராதி குறிப்பிடுகிறது.

சிறிய அளவில் வட்டவடிவமாக இருப்பதைச் சில்லரி என்று கூறுவதே பொருந்தும். காலக் கடப்பு சில்லரி என்ற சங்க காலப் பெயரைச் சல்லரி என்று மாற்றியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

பம்பை

பம்பை என்ற இசைக் கருவி சங்க காலத்தில் இருந்ததா என்பது சிந்தனைக்கு உரியது. நற்றிணையில் ஒரு பாடலடி இத்தகைய ஓர் ஐயப்பாட்டுக்கு இடம் வகுத்துள்ளது.

' ....தெள்விளி
சுரஞ்செல் கோடியர் கதுமென இசைக்கும்
நரம்பொடு கொள்ளும் அத்தத் தாங்கண்
கடுங்குரல் பம்பைக் கதநாய் வடுகர்' (212; 2-5)

காட்டிடத்தே வடுகர் நாயுடன் வருகிறார்கள். அந்த நாய் கோபம் மிக்கது. கடுங்குரலையுடைய பம்பை போன்று குரைப்பது. இவ்வாறு ஈற்று அடிக்குப் பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. அவ்வாறாயின் பம்பை என்பது தாளவிசைக் கருவியாகிறது. அது கடுமையான குரலையுடையது என்ற கருத்துக்கு உரியதாகிறது.

வேறு வகையாகவும், பொருள் காண இடம் உள்ளது. 'பம்பை என்பது பரட்டை முடியைக் குறிக்கும். இன்றும் 'பம்பைத் தலை' என்று சொல்லும் வழக்கம் நாட்டுப்புறத்தில் உள்ளது. இப் பொருளைக் கொள்வதாயின் கடுமையான குரல், பரட்டை முடி, கோபம் ஆகிய மூன்று பண்புகளும் நாய்க்கு உரியனவாக அமையும்.

பம்பையின் குரல் கடுமையானது என்று கருதுவதற்கு இல்லை. நாட்டுப்புறங்களில் தெய்வமாடிகள் அதன் ஒலியால் உணர்ச்சிமிக்கு ஆவேசம் கொள்கின்றனர். மக்கள் அதனை மிகவும் வர வேற்பதைக் காணலாம். சில தாள இசைக் கருவிகளின் குரலைச் சிலர் தாங்க முடியாதவையாகக் கருதுவர். தண்டோரா போன்ற கருவிகள் அவ்வாறு ஒதுக்கப்பட்ட கடுங்குரல் கருவிகள். பம்பையின் குரல் அவ்வாறு வெறுத்து ஒதுக்கப்படுவதில்லை. ஆகையினால் இந்தப் பாடலில் பம்பைக்கு இசைக்கருவி என்று பொருள் காண் பதற்குத் தயக்கமாக உள்ளது. இந்த இடத்தைத் தவிர வேறு எந்தச் சங்கப்பாடலிலும் பம்பை இடம் பெறவில்லை.

கொட்டு

இன்றைய நிலையில் கொட்டப்படும் அனைத்துத் தோற்கருவி களுக்கும் பொதுவான ஒரு சொல்லாகக் கொட்டு பயன்படுத்தப்படு கிறது. ஐங்குறுநூற்றில்,

'மள்ளர் கொட்டின் மஞ்ஞை ஆலும்' (ஐங்; 371; 1)

என்ற அடியில் கொட்டு இடம் பெற்றுள்ளது. வீரர்கள் அடிக்கும் கொட்டில் ஒலியைக் கேட்டு மயில்கள் ஆடுவதாகக் கூறப்படுகிறது. வீரர்கள் அடிப்பது போர்ப் பறை. அந்தப் பறையே இங்குக் கொட்டு என்ற சொல்லால் குறிக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும்.

பாண்டில்

பாண்டில் என்பது கஞ்சக் கருவி. தாளமிடுவதற்காகப் பயன் படுத்துவது. பாண்டில் என்பது வாத்தியத்தையும் கைத்தாளத் தையும் இசைத் தொடர்பாகக் குறிப்பதாகும். வட்ட வடிவமான இரு வெண்கலக் கருவிகளைத் தட்டித் தாளவிசை ஏற்படுத்து வதைப் பாண்டிலிசையாகக் கருதலாம். இப்பொழுது தாளமிடுவ தற்குக் கைகளையும், மரக்கட்டைகளையும், வெங்கலப் பாண்டில் களையும் பயன்படுத்துவர்.

சங்க இலக்கியத்தில் பாண்டிலைப் பற்றிய செய்தி இரு பாடல் களில் வருகின்றது. பரிபாடல்,

'பகர்குழல் பாண்டில் இயம்ப' (பரி; 15; 42)

என்று குறிப்பிடுகிறது. குழலிசைக்குப் பாண்டில் தாளமிட்டுக் காட்டுவது பொருத்தம். ஆனால் இந்த இடம் இசைக்கும் குழல் பாண்டில் இயம்ப என்று கூறுவது எண்ணிக் காணவேண்டிய பொருளுடையதாக அமைந்துள்ளது. மலைபடுகடாமில்,

'நுண்ணுருக் குற்ற விளங்கடர்ப் பாண்டில்' (மலை; 4)

என்று வருகிறது. நுட்பமான வடிவுடைய விளங்கம் உடைய அடர்த்தியான பாண்டில் என்பது இதன் விளக்கமாக அமையும். இது முழா, ஆகுளி போன்ற தாளவிசைக் கருவிகளுக்குத் தாளம் அமைத்துக் காட்டும் பாண்டிலாக இருக்க வேண்டும்.

தட்டை

தட்டை என்பது தினைப்புனக் காவலில் கிளிகள் முதலான பறவைகளை விரட்டி ஓட்டுவதற்காக அடித்து முழக்கப்படும் கருவியாகும். தட்டி ஒலி எழுப்பப்படும் கருவி ஆதலால் தட்டைக்கு அப் பெயர் ஏற்பட்டிருக்கலாம்.

நற்றிணையில் இரு பாடல்களில் தட்டையைப் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன.

'.........கொடிச்சி
அவ்வாய்த் தட்டையொடு அவணை யாகென'
(நற்; 134; 4-5)

என்றும்;

'.........அவ்வாய்த்
தட்டையும் புடைக்க கவணும் தொடுக்கென'
(நற்; 206; 3-4)

என்றும் வருமிடங்கள் கிளிகடியும் கருவியாகிய தட்டையினையே குறிப்பிடுகின்றன. தட்டை அடிக்க வேண்டிய கருவி என்பதினால் 'புடைக்க' என்ற சொல்லையும் கவண் சுழற்றி எறிய வேண்டிய கருவி ஆனதினால் 'தொடுக்க' என்றும் தகுந்த சொற்கள் பெய்யப் பட்டுள்ளன.

அகநானூற்றிலும் அவ்வாறே தட்டை குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

'சிறுதினைப் படுகிளி கடீஇயர் பன்மாண்
குளிர்கொள் தட்டை மதனில புடையா (அக; 32; 5-6)

என்பதில் தட்டையுடன் குளிர் என்ற கருவியும் கிளியைத் துரத்தப் பயன்படுத்தப் பெறுவதை அறியலாம். இரண்டுமே தட்டி ஒலி உண்டாக்கவேண்டியவை.

குறுந்தொகை தட்டையின் ஒலிக்கு ஓர் உவமை காட்டும் அமைப்பில் ஒரு பாடலைத் தருகிறது.

'இட்டுவாய்ச் சுனைய பகுவாய்த் தேரை
தட்டைப் பறையிற் கறங்கும் நாடன்' (குறு; 193; 2-3)

தேரையின் ஒலிபோன்று ஒலிப்பது தட்டை. அதனைத் தட்டைப் பறை என்று கூறுவது அதன் இசைத்தன்மை கருதியதாக இருக்கலாம்.

ஐங்குறுநூற்றில் வரும் குறிப்பு மிகத் தெளிவாகத் தட்டையை இசைக் கருவியாக ஒப்புக்கொள்வதைக் காணலாம்.

' தட்டைத் தண்ணுமை பின்ன ரியவர்
தீங்குழல் ஆம்பலின் இனிய விமிரும்
புதன்மலர் மாலையும்..........' (ஐங்; 215, 3-5)

இப்பாடலிலிருந்து குறிஞ்சிநிலத் தினைப்புனக் காவலிலிருந்து தட்டை வளர்ச்சி அடைந்து முல்லை நில இசைக்கு உதவும் கருவியாகச் சிறந்துள்ளமை நன்கு விளங்கும். தண்ணுமைக்குத் துணையாகத் தட்டை அமைகிறது. குழலின் பண்ணிசைக்குத் தாள விசை அமைக்கும் தாளக் கருவியாக விளங்குகிறது.

குறிஞ்சிப் பாட்டு, தழல், தட்டை, குளிர் ஆகிய மூன்றையும் கிளியோட்ட உதவும் கருவிகளாகவே கருதுகிறது.

' தழலும் தட்டையும் குளிரும் பிறவும்
கிளிகடி மரபின வூழூழ் வாங்கி' (குறிஞ்; 43-44)

இவை மூன்றும் மட்டுமின்றி இன்னும் சில கருவிகள் பறவைகளை ஓட்டப் பயன்படுத்தப் பெற்றதாகச் சுட்டப்படுகிறது.

மலைபடுகடாம் தட்டையை ஓர் இசைக்கருவியாக ஐயத்துக்கு இடமில்லாமல் காட்டுகிறது.

'நடுவுநின் றிசைக்கும் அரிக்குரல் தட்டை' (மலை; 9)

தட்டை நடுவு நிற்பது. இசைத்துக் காட்டுவது. அரிக்குரலாக ஒலிப்பது. மிகச் சிறப்பாகத் தீங்குழலிசையைத் தாங்கும் தாளக் கருவியாகத் தட்டை காட்டப்பட்டுள்ளது.

கிளியை ஓட்டப் பயன்பட்ட கருவியின் இசைத் தன்மையை உணர்ந்த தமிழர் தட்டையைத் தங்கள் இசைக்கருவிகளில் ஒன்றாக ஏற்று மதித்துள்ளனர். வாழ்க்கைத் தேவைகளுக்கு உதவுபவை. மனிதனின் கலையுணர்வால் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டு கலையாக்கக் கருவிகளாக மாற்றப்படுகின்றன. இவ்வுண்மையை நிலைநாட்டத் தட்டையின் வளர்ச்சி நிலை நன்கு உதவும்.

குளிர்

குளிர் என்ற கருவி தட்டையைப் போன்று பறவைகளை ஓட்டத் தினைப் புனத்தில் பயன்பட்டதாகும். பின்னர் அது இசைக் கருவியாக விளங்கியுள்ளது. தட்டைக்கு இணையாகக் குளிர் கிளி கடியும் கருவியாக உதவியதைச் சில பாடல்களில் காணலாம். குறுந் தொகையிலுள்ள ஒரு பாடல்,

'படுகிளி கடியுங் கொடிச்சிகைக் குளிரே
இசையின் இசையா இன்பாணித்தே' (குறுந்; 291;2-3)

என்று கூறுகிறது. இதில் குளிரின் இசைப் பயன்பாடு விளக்கப் பட்டுள்ளதைக் காணலாம். அது இனிய பாணியை உடையது. ஆகையினால் இசைக்கருவி என்ற நிலைக்கு உயர்த்தப்பட்டுள்ளது.

குளிர் என்பதற்குக் குடமுழவு என்ற பொருள் உள்ளது.[19] மண்குடங்களின் வாயில் தோலைக் கட்டி, அடித்து ஒலியுண்டாக்கி விலங்குகளையும் பறவைகளையும் ஓட்டும் வழக்கம் உண்டு. அத்தகைய வழக்கத்துக்கும் குளிர் என்ற இசைக் கருவிக்கும் தொடர்பு இருக்கலாம். அதன் உருவமைப்பு பானை அல்லது குடம் போன்று இருந்திருக்கும் என்று கருதலாம். சான்றுகள் கிடைப்பதற்கு அரிய காலங்கடந்த பொருள்களைப் பற்றிச் சிந்திப் பதற்குப் பெரும்பாலும் பொருத்தமான அனுமானங்களே உதவு கின்றன.

---

19. கழகத் தமிழ் அகராதி (1969) பக். 367.

இன்னியம்

இனிமையாக இயம்பும் இசைக் கருவிகளை இன்னியம் என்று கருத வேண்டும். கூட்டாக இசைக்கருவிகளை இனிமையாக இசைப்பது இன்னியமாகக் கூறப்படுகிறது. ஆடுகளங்களில் பல இசைக்கருவிகள் கூட்டிசை நிகழ்த்துவது வழக்கம். சங்க காலத்தி லும் அவ்வாறு நடந்துள்ளது. அதனை இலக்கியங்கள் குறிப்பிடு கின்றன.

'................ விசிப்பிணிக்
கூடுகொ ளின்னியங் கறங்க
ஆடலும் ஒன்னார்தம் பாடலும் மறந்தே'
(புற; 153;10-12)

கட்டப்பெற்றுள்ள கூடுகளில் வைக்கப்படும் இன்னியம் இசைக்க ஆடலும் பாடலும் நடைபெறுவதை இப்பாடல் குறிப்பிடுகிறது. இசைக் கருவிகள் கூடுகளில் பாதுகாப்பாக வைக்கப்பெற்றமை இப் பாடலால் அறியக்கூடியது. ஆடல்பாடல் நிகழ்ச்சிகள் சுவையாக நடைபெறப் பலவகையான இசைக்கருவிகள் இணைந்து இசைக்கப் படுதல் வேண்டும்.

யாழிசைக்கும்போது அதனுடன் பலவிதக் கருவிகள் இணைந்து இசைப்பதைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று சிறப்பாகக் குறிப்பிடு கிறது.

'வாங்குமருப் பியாழொடு பல்லியம் கறங்க' (புற; 281;2)

என்ற பாடலடி இதனைக் குறிப்பிடும். வாத்தியக்காரரும் அறியா நிலையில் பலவகைக் கருவிகள் இசைக்கப்படுவதை,

'இயவரு மறியாப் பல்லியம் கறங்க' (புற; 336;6)

என்று ஒரு பாடல் உரைத்துக் காட்டுகிறது.

கயிற்றில் நின்று மங்கையர் ஆடுவது சங்க காலத்தில் சிறப்பாக நடைபெற்ற கலை நிகழ்ச்சி. அதைப் பற்றி விளக்கும்போது,

'கழைபாடு இரங்கப் பல்லியம் கறங்க
ஆடுமகள் நடந்த கொடும்புரி நோன்கயிற்று'
(நற்; 95;5-7)

என்று ஒரு நற்றிணைப் பாடலும்,

'அரிக்கூட் டின்னியம் கறங்க ஆடுமகள்
கயிறூர் பாணியில் தளரும் சாயல்' (குறிஞ்; 193-194)

என்று குறிஞ்சிப்பாட்டும் குறிப்பிடுகின்றன. கயிற்றில் நின்று ஒரு பெண் தன்னைச் சமனப்படுத்தியவாறு ஆடுகிறாள். அப்பொழுது பலவகையான இசைக் கருவிகள் தாளத்துக்குத் தக்கவாறு கூட்டிசை சிறக்க ஒலிக்கப்படுகின்றன. அந்த இசை ஆடும் பெண்ணுக்கு மனவெழுச்சியை ஊட்டியிருக்கும். அவள் கலைநலம் தோன்ற சிறப்பாக ஆடுவதற்கு அந்த இசையானது உணர்வையும் உற்சாகத்தையும் ஊட்டி இருக்கும்.

தெய்வ வேண்டுதலாக விழாவெடுக்கும்போது பலவகையான இசைக்கருவிகள் ஒருங்கிணைந்து இசைக்கப்படுவதைப் பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. மகள் நலம் பெறப் பெற்றோர் இறைவனை வாழ்த்திப் பலவகைக் கருவிகளைக் கொண்டு இசையெழுப்பும் காட்சியைப் பாடல்கள் விளக்குகின்றன.

'அருஞ்சிமை யிழிதரும் ஆர்த்துவரல் அருவியில்
ததும்புசீ ரின்னியம் கறங்க கைதொழுது
உருகெழு சிறப்பின் முருகுமனைத் தரீஇ' (அக; 138;8-10)

என்ற அடிகளில் ஒலியுடன் ஆரவாரித்துப் பாயும் அருவியின் பேரோசை போன்று பலவகை இசைக்கருவிகள் பேரொலியுடன் இசை எழுப்ப முருகனைக் கைகூப்பி வணங்கும் செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது.

'பண்டையிற் சிறக்கவென் மகட்கெனப் பரைஇக்
கூடுகொள் இன்னியம் கறங்க களனிழைத்
தாடணி அயர்ந்த அகன்பெரும் பந்தர்' (அக; 98;13-15)

என விளக்கப்பட்டிருக்கும் நிகழ்ச்சி இன்னியம் எழுப்பப்பட்ட சூழலைக் காட்டுகிறது. தம்முடைய மகள் மனம் வருந்தாது வாழ வேண்டுவோர் ஓர் ஆடு களம் அமைக்கின்றனர். அதில் பந்தலிடப் பட்டுள்ளது. ஆட்டம் இனிது நடக்கிறது. பலவித இசைக் கருவிகள் கூட்டாக ஒலிக்கின்றன. மகளுக்காக இவ்வாறு விழா வெடுத்துத் தெய்வத்திடம் வேண்டுதல் செய்கின்றனர்.

சில்லரி கறங்கும் சீரான ஒலி தேரையின் ஒலிபோன்று கேட்கிறது.

'தேரை ஒலியின் மானச் சீரமைத்துச்
சில்லரி கறங்கும் சிறுபல் வியத்தொடு' (அக; 301;19-20)

என்று இவ்வுவமை குறிப்பிடப்படுகிறது. சில்லரி சீரமைப்புடன் ஒலிக்கும்போது பலவகைக் கருவிகள் இணைந்து இசை கூட்டு கின்றன.

காட்டிலுள்ள நெடுவேளுக்கு விழா நடத்தும் போதும் வேறு வேறு குரலிசையுடைய கருவிகள் இசைக்கப்படுவதை,

'வேறுபல் குரல ஒருதூக் கின்னியம்
காடுகெழு நெடுவேள் பாடுகொளைக் கேற்ப'
(அக; 382;4-5)

என்று அகநானூறு உரைக்கிறது.

இசை வித்தகர்கள் வகுத்துள்ள தாள விதிகளுக்குத் தக்கவாறு இயங்கள் இயக்கப்படுவதைப் பரிபாடல் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

'அதிர்குரல் வித்தகர் ஆக்கிய தாள
விதிகூட்டிய இயம்' (பரி; 10;24-25)

இதிலிருந்து சங்க காலத்தில் இசைக் கருவிகளை எவ்வாறு இயக்க வேண்டும் என்று விதிமுறைகள் இசை வல்லவர்களால் வகுத்துக் காட்டப்பட்டிருந்தமை நன்கு விளங்கும். விதிகள் இருந்ததால் இசையின் சிறப்பு அக்காலத்தில் நன்றாக இருந்திருக்க வேண்டும். சங்க காலத்தில் இசைக்கு விதி வகுக்கப்பட்டு முறை செய்யப்பட் டிருப்பது இசையின் தொன்மையை விளக்கும். தமிழ் மக்கள் இசைக் கலையில் மிகப் பழங்காலம் தொட்டே சிறந்து விளங்கினர் என்பதற்கு இது நல்ல சான்றாக அமையும்.

இசைக் கலைஞர்

சங்க காலத்தில் தமிழ் மக்களிடம் இசைக்கலை நன்கு வளர்ச்சி யடைந்து உயிர்ப்புடன் சிறந்துள்ளதைப் பாடல்கள் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். மன்னர்கள் இசைக் கலையையும் கலைஞர் களையும் சிறப்பாக ஆதரித்தனர். மக்கள் 'பாடல் லோர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்' (பட்டி; 113) தங்கள் பொழுதை இன்பமாகவும் பயனாகவும் கழித்துள்ளனர். விழாக்களில் இசை சிறப்பிடம் பெற் றுள்ளது.

'குழலகவ யாழ்முரல
முழவதிர முரசியம்ப
விழாவறா வியலாவணத்து' (பட்டி; 156-158)

என்று பட்டினப்பாலைச் சிறப்பிக்கும் அளவுக்கு விழாக்கள் நடந்துள்ளன. இசை வாழ்வு சிறப்பாக அமைந்த சமுதாயத்தில் கலைஞர்கள் உறுதியாக இசைக் கலைப் பயிற்சி பெற்று வாழ்ந்திருப்பர். இத்தகு சங்க கால இசைக் கலைஞர்களைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

இலக்கியங்கள் தரும் செய்திகளிலிருந்து ஆண் பெண் இருபாலரும் இசையில் திறம் பெற்று விளங்கியுள்ளனர். மக்கள் நில அடிப்படையில் பாடல்களைப் பாடிக் களித்த செய்தியும் கிடைக்கிறது. திணை மயக்கமாகவும் பாடல்கள் பாடியதாகப் பொருநராற்றுப் படை கூறுகிறது.

'குறிஞ்சி பரதவர் பாட' (பொருந; 218)
'கானவர் மருதம் பாட' (பொருந; 220)

ஆயர்கள் குழலூதிப் பண்களை இசைத்துப் பாடல்களைப் பாடி மகிழ்ந்துள்ளனர். மறையவர் இறை வணக்கமாகப் பாடியதையும், இன்பக் களிப்பில் ஆண்களும், பெண்களும் இணைந்து பாடியதையும், நீராடும் பெண்கள் மகிழ்வில் திளைத்துப் பாடியதையும் சங்க இலக்கியம் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. இவை மக்கள் பாடல்களைக் கலைப் பயிற்சியுடன் பாடி வந்தனர் என்பதைச் சுட்டுகின்றன. பாணர், பொருநர், விறலியர் ஆகியோர் இசையினை வாழ்க்கைப் பயனாகக் கொண்டுசிறந்துள்ளனர். இவர்களைத் தவிர, கோடியர், கிணையர், வயிரர்,யாழோர், பறை வினைஞர் ஆகியோர் கருவி இசைஞராக வாழ்ந்துள்ளனர். அவர்களுடைய நிலையைத் தனித்தனியாக விளக்கிக் காட்டுவது நலம்.

பாணர்

சங்க கால இசைக் கலைஞர்களில் மிகச் சிறப்பாகப் பாணர் விளங்கினர். பாணர் இப்பெயரை எவ்வாறு பெற்றிருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம். பாண் என்பதற்குப் பாட்டு, புகழ்மொழி, பாணர்சாதி, தாழ்ச்சி என்ற பொருள்கள் தரப்பட்டுள்ளன.[20] பாணி என்ற சொல் காலம், இசைப்பாட்டு, தாளம், முரசு, கூத்து முதலிய பல பொருள்களைக் குறிப்பது. இரண்டும் இசைக்கலைத் தொடர்புடையவை. இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இசைபாடும் இசைவல்லார் 'பாணர்' என்று அழைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம். தொல்காப்பியர் காலத்திலிரு 'தே பாணரைப் பற்றிய குறிப்பு கிடைக்கிறது. பாணர் இசைப்பாணர், யாழ்ப்

20. லிப்கோ அகராதி, (1968) பக். 459.

பாணர், மண்டைப்பாணர் எனப் பாகுபாடு செய்யப் பெற்றுள்ள தாகத் தொல்காப்பிய உரை வாயிலாக அறிய முடிகிறது. (தொல்; பொருள்; 91--உரை)

பாணர் சங்கக் காலச் சமுதாயத்தில் குறிப்பிட்ட ஓரிடத்தைப் பெற்றவர். அவர்கள் இடமிடமாக அலைந்து புரவலர்களை நாடி அவர்களைப் புகழ்ந்து 'பாடி' பரிசில் பெற்று வாழ்வைக் கழித் துள்ளதாகப் பெரும்பாலான இலக்கியச் செய்திகள் அறிவிக் கின்றன. பாணர்குடி அக்காலக் குடிகளில் சிறப்புடைய ஒன்றாகக் கருதப்பட்டுள்ளது.

'துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பனென்று
இந்நான் கல்லது குடியுமில்லை' (புற; 335; 7-8)

என்று புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. இத்தகைய பாணர்களின் வாழ்வியலைச் சங்க காலப் பாடல்களைக் கொண்டு அறிய முயலலாம்.

பாணர் இசைக் கலைஞர் என்ற சிறப்பைப் பெற்றவர். அவர்களைப் பெரும்புலவர்கள் சிறப்பித்துப் பாடியுள்ளனர். யாழிசைத்துப் பாடுவதில் வல்லவர். இசைநயம் தெரிந்தவர்களைத் தலையசைத்துச் சுவைக்குமாறு சீறியாழ் மீட்டிச் சிறப்பாகப் பாடும் பாணர்களைப் புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. (புற; 145; 5-6) 'பனுவற் பாணர்' (புற; 127; 2) என்று அவர்களை உயர்வுபடுத்திக் கூறியுள்ளது அவர்களுடைய அறிவாற்றலைச் சிறப்பித்துக் காட்டுவதாக அமைகிறது. பாணரிடம் 'கைவல் சீறியாழ்' இருப்ப தாக அறிவிக்கப்படுகிறது (புற; 398; 5). இதிலிருந்து பாணர் யாழிசைப்பதில் வல்லவர் என்பது புலனாகும். 'தீந்தொடைச் சீறி யாழ் பாணன்' என்று சிறப்பித்தமையால் (புற; 285; 3-4) இனிமை யான இசையை யாழின் துணையால் எழுப்ப வல்லவன் என்ற உயர்வு விளங்கும்.

யாழிசைப்பது போன்று பாட்டிசைப்பதிலும் பாணர் வல்லவர். அவர்கள் தங்கள் துணைவியருடன் இணைந்து மிகச் சிறப்பாகப் பாட்டிசைப்பர்.

'...............இழைபெற்ற பாடினிக்குக்
குரல்புணர் சீர்க்கொளை வல்பாண் மகனும்'
(புற; 11; 14-15)

பண்ணின் முதலிசை இடமாகிய குரலைத் தொட்டுப் பொருந்தும் பாடலை இசைக்கும் திறமைமிக்கப் பாணன் பாடினியுடன் இணைந்து பாடுகிறான். முறையான இசையை நன்றாக அறிந்தவனாகப் பாணன் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளான்.

புரவலர் இசை ஈடுபாட்டில் மகிழ்ந்து பாணருக்குப் பொன்னும் பரிசிலும் வழங்கிச் சிறப்பிக்கின்றனர். புரவலரைப் பற்றுடன் விரும்பும் பாணர் அவர்கள் இறந்துவிட்டால் இன்பம் துறந்து இடிந்த உள்ளத்துடன் வாடுகிறான். பரிசிலையும் துறக்கிறான். (புற; 242; 2-3). இவ்வாறு பாணர் செய்வதில் பாணருக்குப் புரவலரிடமுள்ள பற்றுள்ளம் நன்கு விளங்கும். எளிய வாழ்வுடைய பாணர் இனிய இசைத்திறம் காட்டிப் பெரிய பரிசில்களைப் புரவலர்களிடம் பெற்றுப் பற்றுள்ளம் கொண்டு வாழ்ந்ததை புறநானூற்றுப் பாடல்கள் நன்கு விளக்குகின்றன.

புறநானூற்றில் பாணரைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் இருபத்தாறு இடங்களில் வருகின்றன.[21] பாணனை முன்னிலைப் படுத்தும் இடங்கள் இன்னும் சில உள்ளன. அனைத்திலும் பாணரின் இசைத்திறன் சிறப்பாகவே கூறப்பட்டுள்ளது. பொருள் நிலையில் குறைந்தவர்களாயினும் கலை நிலையில் நிறைந்தவர்களாகவே பாணர்கள் விளங்கி உள்ளனர். ஏழ்மையின் பிடியில் சிக்கித் தவிப்பவர் என்பதை ஆற்றுப்படைப் பாடல்கள் நன்கு காட்டுகின்றன. குலமும் குடியுமாக அவர்கள் உணவு உடையுமின்றி அவலமுற்று அலையும் காட்சி அன்றைய இசைக் கலைஞரின் ஆதரவற்ற நிலையை அறிவிக்கிறது. ஆனால் மதிப்புடன் வரவேற்று மாண்புடன் கலையை ஆதரிக்கும் வள்ளல்கள் இருந்ததையும் காணலாம்.

இரக்கவுள்ளமும் இசைநாட்டமும் வள்ளல்களிடம் இருந்ததினால் பாணர்கள் தங்கள் இசை நலத்தைக் காட்டமுடிந்தது. இல்லையாயின் வளமான நிலத்தில் விதைத்த பயிர் நீரின்றிப் படுவதுபோல் பாணரின் இசைத்தன்மை போற்றி வளர்ப்பார் இன்றி மங்கி மறைந்திருக்கும். பெரும் புலவர்கள் பாணர்களின்

21. *புறநானூற்றில் பாணர், பாணன் வருமிடங்கள் :*

12, 1: 34, 14; 115, 2; 126, 2: 127, 2; 135, 16; 141, 1; 173, 2; 216, 6; 235, 10; 242, 3; 244,1; 264, 7; 285, 4; 302, 6; 316, 4; 318, 5; 324, 12; 326, 11; 327,4; 334, 6; 335, 7; 361, 12; 364,2; 376, 5; 398, 4.

திறமையைத் தக்காரிடம் அறிமுகப்படுத்தி ஆதரவு திரட்டும் அரிய பணியை மிகச் சிறப்பாகச் செய்துள்ளனர். சங்க கால இசைசைப் பேணிக் காத்த பெருமை புலவர்களுக்கு மிகுதியாக உண்டு.

தோற்கருவிகளையும் பாணர்கள் பயன்படுத்தி இசைப்பணி புரிந்துள்ளனர்.

> 'கன்றுபெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
> வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல' (நற்; 310; 9-10)

என்ற நற்றிணைப் பாடல் பாணர் தண்ணுமைக் கருவி இசைத்ததைக் காட்டும். இவர்கள் பசுவின் கன்றை உரித்து புலாலை உண்பவர். தோலைக் தண்ணுமைக்குப் பயன்படுத்தி அதனை இசைப்பவர். யாழிசைப்போருக்கும் தண்ணுமைப் பாணருக்கும் சமூகநிலையில் வேறுபாடு இருந்திருக்கலாம். இருவரையும் சமுதாயம் ஒன்றாக ஏற்று மதித்திருக்கும் என்பது ஐயமே.

பாணர்கள் வள்ளல்களை ஒட்டி வாழ்வது இயல்பு. அவர்கள் வள்ளல்களின் நம்பிக்கைக்கு உரியவராகி விடுவதைத் தடுக்க முடியாது. வள்ளல்கள் நிரம்பிய வளமுடையவராகத்தான் இருப்பர். சிலருக்குப் பரத்தையர் உறவு ஏற்பட்டிருக்கும். அதன் பயனாக உரிமை மனைவியர் ஊடுவது உறுதி. ஊடலைத் தீர்க்க உரிமையாளரின் உதவியை வள்ளல்களாகிய தலைவர் நாடுவது நடப்புச் செயலே ஆகும். பாணர்கள் அவ்வாறு ஊடல் தீர்க்கும் வாயில்களாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளனர்.

இசைக்கும் இன்ப வாழ்வுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. மாதர் இன்பத்துக்கு உணர்வு கூட்டும் தன்மை இசைக்கு உண்டு என்பது உளவியல் உண்மை. இதை ஒரு பாடல் விளக்குவதைப் பார்க்கலாம்.

> 'நயந்த காதலித் தழீஇப் பாணர்
> நயம்படு முயற்கையின் யாத்த பயன்றெரிந்
> தின்புறு புணர்ச்சி நுகரும்' (ஐங்; 407; 1-3)

என்று கூறுவது இக்கருத்தைத் தெளிவுபடுத்தும். பாணர்கள் இந்நிலையிலும் செல்வந்தருக்குப் பயன்பட்டிருக்கலாம். பரத்தையர் வாழ்வுடன் இசை, கூத்து முதலிய கலைகள் ஒட்டியிருப்பது இன்பப் பெருக்கை மிகுவித்து ஆண்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் நோக்கம் கருதித்

தான் என்று நினைப்பதும் பொருத்தமாக அமையலாம். பாணர்கள் ஊடல் தீர்க்கத் தலைவர்களால் அனுப்பப்படும்போது அவர்கள் தலைவியிடம் பொய்யும் வழுவும் புனைந்துரையும் கலந்து பேசுவது இயல்பே ஆகும். அதனை உணர்த்த அறிவாற்றல் மிக்க தலைவி,

'ஒருநின் பாணன் பொய்ய னாக
உள்ள பாணர் எல்லாம்
கள்வர் போல்வர்' (குறு; 127;4-6)

என்று கூறுவது பொருள் மிக்க உரை என்பதைக் காணலாம். இவ்வாறு தலைவனுக்காகத் தலைவியிடம் ஊடல் தவிர்க்கும் தூதராகச் சென்று பொய்யுரைக்கும் பாணரும் இசைக்கலைக்கு அன்னியர் அல்லர் என்பதை இன்னொரு குறுந்தொகைப் பாடல் புலப்படுத்தும்.

'பாணர் படுமலை பண்ணிய எழாலின்
வானத் தெழுஞ்சுவர் நல்லிசை வீழப்
பெய்த புலம் ...., (குறு; 323;2-4)

என்று கூறுவதில் தலைவியே பாணனின் இசைத் திறனைச் சிறப்பித்துக் கூறுவதைக் காணலாம்.

ஐங்குறுநூற்றிலுள்ள பத்துப் பாடல்கள் ஊடல் தவிர்க்கத் தூது வரும் பாணனை 'கைவல் சீறியாழ்ப் பாண' (472;1) 'முல்லை நல்யாழ்ப் பாண' (478;5) என்று கூறுவதில் அவனுடைய யாழிசைத் திறனும், 'நன்றா லம்ம பாணன தறிவே' (474;5) 'வன்புறைப் பாண' (476;5) 'சொல்லுமதி பாண' (479;1) என உரைப்பதில் அவனுடைய தூதுரைக் கள்ளமும் புலப்படுவதைக் காணலாம்.

இசைத் திறமை மிக்க பாணர்கள் இவ்வாறு ஊடல் தூதுக்குத் தங்களை ஆட்படுத்துவரா என்பதையும் சிந்திக்கலாம். அரச ஆதரவுடைய மிகுதிறனுடைய இசைப்பாணர் தங்களை இந்நிலைக்கு இறக்கி இருக்கமாட்டார்கள். ஓரளவு இசையறிந்து ஒரு தலைவனின் ஆதரவில் அடங்கியுள்ள பாணர் இவ்வாறு செய்யும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

பாணர்கள் சீறியாழ், பேரியாழ் ஆகிய இரண்டையும் இசைத்துள்ளனர். 'விரல்கவர் பேரியாழ்' இசைக்கும் பாணரைப் பதிற்றுப் பத்து குறிப்பிடுகிறது (57;8). பெரும்பாணாற்றுப்படை பேரியாழ்ப் பாணரைப் பற்றியும் சிறுபாணாற்றுப்படை சீறியாழ்ப் பாணரைப்

பற்றியும் பாடி அவர்களுடைய அவலநிலை, இசைநிலை, பரிசில் பெறுநிலை ஆகியவற்றை விளக்குகின்றன. சங்க காலப் பாடலிசை, கருவியிசை ஆகியவை பாணர்களால்தான் மிகுதியாக வளர்க்கப்பட்டுள்ளன.

இன்னொரு வகைப் பாணர்களைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. அவர்கள் மீன்பிடிக்கும் தொழிலை மேற்கொண்டவர்கள். பெரும்பாணாற்றுப்படையில்,

'பச்சூன் பெய்த சுவல்பிணி பைந்தோல்
கோள்வல் பாண்மகன் தலைவலித்து யாத்த
நெடுங்கழைத் தூண்டில் நடுங்க நாள்கொளீஇ
(பெரும்; 283-285)

என்ற அடிகளில் பாணன் தூண்டிலிட்டு மீன் பிடிப்பது விளக்கப்படுகிறது. மதுரைக் காஞ்சி,

'மீன்சீவும் பாண்சேரி யோடு
மருதம் சான்ற தண்பணை' (மதுரைக்; 269-270)

என்று கூறுவது பாண்சேரியில் மீனறுப்பதைக் காட்டுகிறது. குறுந்தொகை,

'பாணர் பசுமீன் சொரிந்த மண்டை' (குறு;169;4)

பற்றிய செய்தியைக் கூறுகிறது. பாணர் பெண்களும் மீன்விற்று வெண்ணெல்லை மாறுகொண்டுள்ளனர். அதனை ஐங்குறுநூறு,

'வலைவல் பாண்மகன் வாலெயிற்று மடமகள்
வராஅல் சொரிந்த வட்டியுள் மனையோள்
யாண்டுகழி வெண்ணெல் நிறைக்கும் ஊரே'
(ஐங்; 48;1-3)

என்று விளக்கிக் கூறுகிறது.

நிறுத்துப் பார்த்துப் பாண்மகள் மீன் வாங்கும் முறையை அகநானூறு,

'நாண்கொள் நுண்கோலின் மீன்கொள் பாண்மகள்'
(அக; 216;1)

என்று குறிப்பிடுகிறது. மேலும் ஐங்குறுநூறு,

'அஞ்சில் ஓதி அசைநடைப் பாண்மகள்
சின்மீன் சொரிந்து பன்னெல் பெறூஉம்' (ஐங்; 49;1-2)

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை கூறுவதுபோன்று உரைக்கிறது. இப்பாடல்களை நோக்கும்போது பாணர் மீன் பிடி தொழிலை மேற்கொண்டவர்கள் என்பது தெளிவாகிறது. பல நூல்கள் இவ்வாறு ஒத்த செய்திகளைத் தந்து பாணரின் மீன்பிடி தொழிலுக்குச் சான்று பகர்கின்றன. ஆனால் இவ்வாறு குறிப்பிடும் எந்தப் பாடலும் பாணர்களின் இசைத்தன்மை பற்றி ஒரு சிறிய குறிப்பும் தரவில்லை இதை நோக்கும்போது மீன் பிடிக்கும் பாணர் இசைப் பாணரிலிருந்து வேறுபட்டவர்களாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது.

சங்க காலத்தில் பல்வேறுபட்ட பாணர் இருந்துள்ளனர். மீன் பிடிக்கும் பாணருக்கும் இசைக்கலைக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. தண்ணுமை போன்ற தோற்கருவி இசைப்போர் சற்று தாழ்வுற்று நிலையுடையவராகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும். தலைவியிடம் தூது செல்லும் பாணர் கலைத்திறம் மிக்கவராயினும் ஆதரவு குறைந்தவர்களாகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். யாழ்ப் பாணர், பாடலிசைப் பாணர் ஆகியோர் நன்மதிப்புக்கு உரியவர். பாடி யாழிசைப்பதில் தேர்ந்த பாணர்கள் மன்னர், வேளிர், செல்வர் ஆகியோரைப் பாடிப் பெரும் பொருளைப் பரிசிலாகப் பெற்றுள்ளனர். பெரும்பாலும் சங்க காலப் பாணர் குறிப்பிட்ட இடத்தில் தங்கி இராது பலவிடங்களுக்குக் குடும்பத்துடன் சென்று இசைத்திறன் காட்டிப் பொருள் ஈட்டி வாழ்ந்துள்ளனர். மிகப்பலர் ஏழ்மையில் வாடியுள்ளனர். சங்க கால இசை பாணர்களால் வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அவர்கள் வாழ்வைத் தேடி அலைந்து கொண்டிருந்ததாகவே தோன்றுகிறது.

விறலியர்

இசைக் கலையில் வல்ல பாணர் குலப் பெண்கள் விறலியர் என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். பாடினி என்றும் அவர்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். பரிபாடலில் விறலியரும் பாடினியும் வேறுபடுத்தப்பட்டுள்ள நிலையைக் காண முடிகிறது.

,ஒருதிறம் பாடல்நல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க' (பரி; 17;15)

என்று விறலியரும்,

'ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்
நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற' (பரி; 17;17-18)

என்று பாடினியும் இருவகையில் ஒரே பாடலில் சிறிய வேறுபாட்டுடன் பிரித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது சிந்தனையைத் தூண்டுவதாகும். விறலி பாடி ஆடுகிறாள். பாடினி பாடுகிறாள். விறலியர் ஆடுவதை வேறு பாடல்களும் குறிப்பிட்டுள்ளன.

'கழைவளர் அடுக்கத் தியலியா டும்மயில்
விழாக்கள விறலியிற் றோன்றும் நாடன்' (அக; 82;9-10)

இதில் விறலியின் ஆட்டத்துக்கே சிறப்பு கொடுக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம.

வண்ணம் பாடுவதுடன் மணமுழா கொட்டி யாழ் மீட்டி விறலியர் இசைத்துள்ளதைப் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் காணலாம்.

'பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
மண்முழா அமையின் பண்யாழ் நிறுமின்'
(புற; 152;13-14)

பலவிதமான இசையாற்றலுடையவர்களாக விறலியர் காணப்பட்டுள்ளனர். அவர்கள் பாணர்களுடன் இணைந்து பாடியும் ஆடியும் பரிசில் பல பெற்றுள்ளனர்.

'புரிமாலையர் பாடினிக்குப்
பொலந்தாமரைப் பூம்பாணரொடு
கலந்தளைஇய நீளிருக்கையால்' (புற; 361;11-13)

என்றும்,

'வாடா மாலை பாடினி யணியப்
பாணன் சென்னிக் கேணி பூவா
எரிமருள் தாமரைப் பெருமலர் தயங்க' (புற; 364;1-3)

என்றும் பாடினி பொன்தாமரை மலரும், பொன் மாலையும் பரிசிலாகப் பெற்றமை விளக்கப்பட்டுள்ளது. பாணன் பெறும் பரிசிலுக்கும் பாடினி பெறுவதற்கும் வேறுபாடு இருப்பதைக் காணலாம்.

'ஆடுசிறை யறுத்த நரம்புசே ரின்குரல்
பாடு விறலியர் பல்பிடி பெறுக' (பதிற்; 43;21-22)

என்று கூறுவதில் விறலி பாடியதற்காகப் பல யானைகளைப் பரிசிலாகப் பெறுவது கூறப்படுகிறது.

'பைம்பொற் றாமரை பாணர் சூட்டி
ஒண்ணுதல் விறலியர்க் காரம் சூட்டி' (பதிற்; 48;1-2)

குட்டுவன் சேரல் மகிழ்ந்ததாக பதிற்றுப்பத்து கூறிச் சிறப்பிக்கிறது.

விறலியர் கலையழகும் கவினழகும் மிக்கவர் என்பதைப் பல பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவர்கள் பாணர்களாகிய தங்கள் கணவர்களுக்கு வாழ்வில் துணை நிற்பதுபோல் கலையிலும் அருந்துணை நின்றுள்ளனர். அவர்கள் பாடின பாணியும் ஆடின பாணியும் கருவிகள் இசைத்த பாணியும் இயல்பு விளங்க பல பாடல்களில் சுவையுடன் காட்டப் பெற்றுள்ளன.

பொருநர்

சங்க இலக்கியத்தில் பொருநன் என்ற சொல் வீரன், அரசன், இசைக்கூத்துக் கலைஞன் எனப் பல பொருள்களில் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. பொருதலிலிருந்து பொருநன் உருவாகியிருக்கலாம். பரணர், கொல்லி மலைக்குத் தலைவனான வல்வில் ஓரியைக் 'கொல்லிப் பொருநன்' (புற; 152; 31) என்று குறிப்பிடுகிறார். பெருந்தலைச் சாத்தனார் கோடை மலையின் சிற்றரசனாக விளங்கிய கடிய நெடுவேட்டுவனை 'வெள்வீ வேலிக் கோடைப் பொருந' (புற; 205; 6) என்று அழைக்கிறார். போர் வீரம் மிக்க தலைவர் என்று குறிக்கும் நிலையில் இங்கு 'பொருநன்' என்ற சொல் ஆளப் பட்டுள்ளது.

பொருநர் பறையினை இயக்கும் கலைஞரும் ஆவர் என்று கருதும் நிலையில் அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று,

'அவைபுகு பொருநர் பறையின் ஆனாது' (அக; 76; 5)

என்று உரைக்கிறது. பொருநர் அரசவைக்குச் சென்று இசைக்கும் பெருமையுடையவர்கள் என்பது இதனால் விளங்கும்.

பொருநராற்றுப்படை மிக விளக்கமாகப் பொருநரின் வாழ்வியலைக் காட்டுகிறது. பாணர் போன்று இவர்களையும் கருதும்படி செயல் விளக்கம் தருகிறது. இவர்கள் குடும்பத்துடன் இடம்விட்டு இடம் மாறிச் செல்லும் வழக்கமுடையவர்கள். இசைக்கலையில் வல்லவர்கள். பெண்கள் ஆடல் பாடல் ஆகிய இரு திறமைகள் உடையவர்கள்.

புலவர் 'விரகறி பொருந' (பொருந; 3) என்று அழைத்திருப்பது சிறந்த கருத்துச் செறிவுடன் அமைந்துள்ளது. 'விரகு' என்பது அறிவுத்திறன், சாமர்த்தியம், நுட்ப அறிவு, தந்திரம் போன்ற பல பொருள்களைத் தரும் சொல். இத்தகைய சிறந்த சொல்லை அடைமொழியாக்கிப் பொருநனைப் புலவர் அழைத்துள்ளது அவனைச் சிறப்பிக்கவேண்டும் என்ற கருத்தைக் கொண்டது ஆகும் என உணரலாம்.

பொருநனுடைய கையில் கலைமுறை வழுவா நிலையில் செய்யப்பட்ட யாழ் உள்ளது. அந்தகைய கருவியைக் கையில் வைத்திருப்பவன் மிகச் சிறந்த கலைஞனாகத்தான் இருக்கமுடியும். ஆனால் அவனால் அரசனிடம் சென்று ஆதரவு பெற இயலாத நிலை தோன்றுகிறது. வறுமையில் வாடுகிறான். கலை அவனிடம் தூங்குகிறது. அவன் அரசவை செல்ல, இன்னொருவன் வழிகாட்ட வேண்டியதாகிறது. கலைத் திறனுக்குத் தக்க மதிப்பு கொடுக்கப்படுகிறது. கலைஞர்களின் ஆதரவற்ற நிலையை உணர முடிகிறது. ஆதரவு கொடுப்போர் பலராக இருப்பின் இத்தகைய அவல நிலை குறைந்திருக்கும். கலைத்திறன் மிக்க கலைஞர் பலர் வறுமை நிலையில் வாட்டமுற்று வாடியிருப்பதை உய்த்து அறியலாம். அரச ஆதரவு வாடிய பயிரை வாழவைக்கும் வான் மழை போன்று அவர்களுக்கு உதவி வாழ்வை நலமும் வளமும் உடையதாக ஆக்கியுள்ளது.

பொருநர் யாழிசைத்துப் பாடுவதுடன் கண் அகன்ற தடாரியையும் கொட்டிப் பாடி உள்ளனர் (பொருந; 70-71). இருசீர் பாணிக்கு ஏற்பத் தடாரியை இனிது முழக்கி இன்னிசைப் பாடல் களைப் பாடிக் காட்டுகின்றனர். அவர்களுடைய இசை நயமுடையது.

'ஆறலைக் கள்வர் படைவிட அருளின்' (பொருந; 21)

என்று சொல்லப் பெற்றுள்ளமை அவர்களின் இசைத் தன்மையைச் சிறப்பிக்கும் தரமுடையது. வழிப்பாதையில் கொள்ளையிடுவோரை மனமாற்றமடையச் செய்து அருளுணர்வை ஊட்டும் திறமையுடையது. பொருநன் பாடிப் பரிசில் பெறுகிறான். அவன் இசைநலம் மிக்கவன் என்பது உறுதி.

கிணையர்

கிணை என்ற தோற்கருவியை இசைக்கும் கலைஞர் கிணைஞர் என்று குறிப்பிடப் பெறுகின்றனர். அரசர்களுக்கு உரிமையான

கிணைஞர்கள் இருந்திருக்க வேண்டும். அவர்கள் போர்க்களத்தில் கிணை ஒலித்து வீரர்களுக்கு உணர்வெழுச்சி ஊட்டியிருக்க வேண்டும். ஒரு கிணைஞன் தன்னை 'வில்லியாதன் கிணையேம்' (புற; 379; 7) என்று உரிமையுடன் கூறிப் பெருமைப்பட்டுள்ளதை புறநானூறு சிறப்பாகக் காட்டுகிறது.

'இரும்பறைக் கிணைமகன்' (புற; 388; 3)

என்று குறிப்பிட்டிருப்பதினால் கிணையினைப் பறையாகவும் வழங்கியுள்ளமை புலனாகும். 'இரும்' என்ற அடைமொழி கருமை, பெருமை ஆகிய இரு பொருள்களில் பயன்பட்டுக் கருவியின் வண்ணத்தையும் சிறப்பையும் காட்டியிருக்கலாம்.

பெண் கிணைமகள் என்று குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளாள். 'கிணை மகள் அட்ட பாவற் புளிங்கூழ்' (புற; 399; 16) பற்றிய செய்தி ஒரு பாடலில் தரப்படுகிறது. கிணையைக் கொட்டி அவர்கள் பாடுவது வழக்கம். 'கிணைமகட் கெளிதால் பாடினள் வரினே' என்று ஒரு புறப்பாடல் கூறுகிறது (புற; 111; 4). கிணை மகன் விடியலில் பாடும் வழக்கத்தை உடையவன் என்பது 'கொன் வரல் வாழ்க்கைநின் கிணைவன் கூற' (புற; 379; 11) என்ற அடியால் குறிப்பிடப்படுகிறது,

கிணைவர் சங்க கால இசை வாழ்வில் முக்கியமான பங்குடைய ஒரு சாரார் என்பது விளங்கும். அவர்கள் கிணையைக் கொட்டிப் பாடுவர். போர்க்களம், அரசவை, விழாக்கள் ஆகியவற்றில் கிணை யடித்துப் பாடுவதுடன் விடியற்காலத்திலும் இசைப்பர்.

கோடியர்

கோடு என்பது சங்கு, விலங்கின் கொம்பு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடும் சொல்லாகும். சங்கு ஊதி இசையெழுப்புவோரைக் கோடியர் என்று முதன்முதலில் குறிப்பிட்டிருக்கலாம்.

'சுரஞ்செல் கோடியர் கதுமென இசைக்கும்
நரம்பொடு கொள்ளும் அத்தம்' (நற்; 212; 3-4)

என்ற குறிப்பு கோடியரை நரம்புக் கருவியுடன் தொடர்புபடுத்து கிறது. பொருநராற்றுப்படையில்,

'பாடல் பற்றிய பயனுடை யெழாஅற்
கோடியர் தலைவ கொண்ட தறிந' (பொருந; 56-57)

என்று கூறியதில் கோடியர் யாழிசைத்துப் பாடும் பொருநரைக் குறிப்பதாக உள்ளது. அவர்களுடைய இசை பயனுடையது. அவர்கள் நுட்ப அறிவு மிக்கவர்கள்.

'பல்லியக் கோடியர்' (சிறுபா; 125) என்ற தொடரால் கோடியர் பல்வகைக் கருவிகளை இசைப்போர் என்பது விளங்கும். மலைபடுகடாமில், 'கடும்பறைக் கோடியர்' (236) என்று குறிப்பிடப் பட்டிருப்பதைக் கொண்டு காணில் அவர்கள் பண்ணிசைக் கருவிகள் மட்டுமின்றித் தாளவிசைக் கருவிகளையும் பயின்றுள்ளமை விளங்கும். அவர்கள் கடுங்குரலையுடைய பறையினையும் அடித்து இசைத்துள்ளனர்.

கோடியர் குறிப்பிட்ட கருவி ஒன்றை இசைக்கும் பழக்கத்தி லிருந்து வளர்ந்து பலவகைப் பண்ணிசைக் கருவிகளை இசைக்கும் வழக்கத்திற்கு வந்து கால ஓட்டத்தில் தாள இசைக்கருவிகளையும் இயக்கும் நிலைக்கு வளர்ந்து வந்துள்ளனர் என்று கருதலாம். இந்த வளர்ச்சியின் பயனாகக் கோடியர் என்ற சிறப்புப் பெயர் இசைக் கலைஞரைக் குறிக்கும் பொதுப்பெயராக விளங்கியுள்ளது.

வயிரியர்

வயிரை இசைக்கக் கூடிய கலைஞர்களே வயிரியர் என்று அழைக்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும். போர்க்களத்தில் வயிரியர் வயிரெடுத்து ஊதியிருப்பர். அகநானூற்றில் ஒரு பாடல்,

> 'புன்னை குறைத்த ஞான்றை வயிரியர்
> இன்னிசை ஆர்ப்பினும் பெரிதே' (அக; 45;11-12)

பகைமன்னனின் காவல்மரமாகிய புன்னை வெட்டிச் சாய்க்கப் படு கிறது. வீரர்கள் ஆர்த்து ஆரவாரம் செய்கின்றனர். வயிரியர் இன்னிசை முழக்கம் செய்கிறார்கள். அவர்களுடைய இன்னிசையை விடவும் வீரர்களுடைய ஆரவாரம் மிகுதியாக இருந்தமை விளக்கப் படுகிறது. இதிலிருந்து வயிரிசை ஆரவாரத்துக்குக் குறைந்ததாக இருந்தாலும் ஓரளவு பேரிசை என்று கருதும் அளவுக்கு இருந்திருக் கும் என்று நினைக்கலாம். வயிரியர் போர்க்களம் பாடுவோர் என்பது அறியத்தக்க செய்தியாக உள்ளது.

அரசவையிலும் வயிரியருக்கு இடம் உண்டு என்பதை மதுரைக் காஞ்சி காட்டுகிறது.

'பாணர் வருக பாட்டியர் வருக
யாணர் புலவரொடு வயிரியர் வருகென'
(மதுரைக்; 749-750)

இதில் பாணர், பாட்டியர் (பாட்டிசைக்கும் பெண் கலைஞர்) புலவர், வயிரியர் ஆகியோர் தனிச்சிறப்புடன் குறிக்கப்படுவதைக்காணலாம். ஆனால் இச்சொல் வயிர் என்ற கருவியை இசைப்போருக்கு உரிய சிறப்புப் பெயராகவே உள்ளது. காலம் அதை மாற்றிப் பொதுப் பெயராக்கியதாகக் கருத இடமில்லை.

வயிரியர் போர்க்களத்திலும் அரசவைகளிலும் இசைத்துள்ள குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. வீரவுணர்வும், இன்பவுணர்வும் வயிரிசையில் எழுந்திருக்க வேண்டும்.

யாழிசைப்போரை யாழோர் என்றும் பறை ஒலிப்போரை அரிப்பறை வினைஞர் என்றும் குறி சொல்லிப் பாடும் பெண்களை அகவன் மகளிர் என்றும் சங்கப் பாடல்கள் குறிப்பிட்டுக் காட்டு கின்றன. பண்களை விளக்கிப் (ஆலாபனை செய்து) பாடுவோரை யும் முரன்று பாடுவோரையும் முரற்சியர் என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஆனால் இவர்களைக் கலைஞர் இனமாகக் கருத முடியவில்லை. பாணர், பாடினி (விறலியர்), பொருநர், கிணைஞர், கோடியர், வயிரியர் ஆகியோரைச் சங்க காலத்திலுள்ள முக்கிய இசைக் கலைஞராகக் கொள்ளலாம்.

சங்க காலத் தமிழிசையின் சிறப்பு நிலை

பண்டைத் தமிழர் சங்க காலத்தில் இசை நிலையில் நன்கு சிறந்து விளங்கினர் என்பது அனைவரும் ஐயமற ஒப்புக்கொள்ள வேண்டிய உண்மை. மன்னர்கள் இசையை ஆதரித்து வளர்த் துள்ளனர். மக்கள் இசை உணர்வும் இசை அறிவும் கொண்டு அதனைச் சுவைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர். போர்க்களத்தில் வீர இசைக்கும் அவைக்களத்தில் இன்ப இசைக்கும் நல்ல மதிப்பு இருந்துள்ளது.

பண்களை அமைத்து இசை நயம் தோன்ற நன்கு விரும்பிக் கேட்டுள்ளனர். நிலத்துக்குத் தக்க இசையும் கருவிகளும் வழக்கத் தில் இருந்துள்ளன. வாய்ப்பாட்டு, கருவியிசை ஆகிய இரண்டும் வளர்ந்துள்ள நிலையைக் காண முடிகிறது. பண்ணிசைக் கருவி களும் தாளவிசைக் கருவிகளும் பலவாக உள்ளன. விழாக்களில் கூட்டிசை கேட்கப்பட்டது. அது இன்னியங்களால் இயக்கப் பெற்றது. கலைஞர்கள் முழுநிலையாகப் பலவகை நிலையில்

கலையார்வம் கொண்டு இசைக்கு உயிரூட்டி வளர்த்துள்ளனர். அரசர்கள் அவர்களை ஆதரித்துள்ளனர். ஆயினும் அவர்கள் நிலை முழு மனநிறைவுடன் அமைந்திருந்தது என்று கூறுவதற்கு இல்லை.

இன்றைய தமிழிசை பன்னெடுங் காலத்துக்கு முன்பே தமிழர்களால் வித்திடப்பெற்று சங்க காலத்தில் ஓரளவு முறைப்படுத்தப் பெற்றதாகத் தோன்றுகிறது. சங்க காலத்துக்குப் பின் அது பல விதமான சீர்திருத்தங்களுக்கு உட்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. பல்வேறு மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. இருப்பினும் தன் முன் தோன்றலான சங்க கால இசையில் உயிர்த்தன்மைகள் இன்றும் காக்கப்படு கின்றன. தமிழர் தங்களுக்கே உரிய இசை மரபுடையவர்கள் என்பதைச் சங்க காலத் தமிழிசை நிலை உறுதிப்படுத்திக் காட்டும்.

சங்க காலத்திலுள்ள எந்தப் பாடலும் அக்கால இசையமைப் பையோ இசைநிலையையோ விளக்க விரும்பிப் பாடியது அன்று. இசைக் கலைஞர் நிலையைக் காட்ட ஆற்றுப்படைப் பாடல்கள் பாடப்பெற்றிருக்கலாம். இசை விளக்கம் தரும் நோக்கம் எந்த புலவருக்கும் இல்லை. அக்கால வாழ்வியலின் உணர்வுக் கழனிகளா கவே சங்கப் பாடல்கள் விளங்குகின்றன. அத்தகைய பாடல்களி லிருந்து கிடைக்கும் செய்திகளைத் திரட்டியே சங்கத் தமிழரின் இசை மரபு காட்டப்பெற்றுள்ளது. இது முழுமையுடையதாக இருக்கவே முடியாது. இத்தகைய இலக்கியங்களிலிருந்தே இந்த அளவுக்குத் தமிழரின் இசைச் சிறப்பை மதிப்பிட்டுக் காண முடியு மாயின் அவர்களுடைய பழக்கத்திலுள்ள உண்மையான இசையின் உயர்நிலை எந்த அளவுக்குச் சிறப்புற்று இருந்திருக்கும் என்று சிந்தித்து உணரலாம்.

4. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் காட்டும் தமிழர் இசை

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள்

சங்க இலக்கியங்களை அடுத்து அவற்றுக்குப் பின் தோன்றிய நூல்களாகப் பதினெட்டைக் கணக்கிட்டுத் தொகுத்துள்ளனர். அவை சங்க இலக்கிய சார்புடைய பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் என்று கூறப்படுகின்றன. இயற்கையுடன் இணைந்த வாழ்க்கையை இயல்பாக வாழ்ந்து காட்டிய தமிழ் மக்களின் இனிய வாழ்வியல் நடப்புக்களை முறையாகவும் நுறைகளாகவும் வகுத்துக் காட்டும் குறிக்கோள் இலக்கியமாகச் சங்க இலக்கியம் விளங்குகிறது. மக்களின் அக வாழ்வும் புற வாழ்வும் சீர்மையாகவும் சிறப்பாகவும் சங்க இலக்கியத்தில் படம் பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இத்தகைய வாழ்வில் முறைகேடுகளும் சீர்கேடுகளும் தோன்றாமல் இருக்க முடியாது. அத்தகைய நிலையில் அற இலக்கியங்கள் தோன்றி மக்களுக்கு நெறி வாழ்வை அறிவிப்பது இயல்பான தேவையாகி விடுகின்றது. அவ்வாறு பதினெண் கீழ்க்கணக்கிலுள்ள அற நூல்கள் தோன்றியிருக்கும் எனக் கருதலாம்.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கில் புறப்பொருள் பற்றிய நூல்கள் சிலவும் அகப்பொருள் தொடர்பான நூல்கள் சிலவும் உள்ளன. அவை சங்க கால இலக்கியக் கொள்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு கால வளர்ச்சியால் ஏற்பட்ட அமைப்பு மாற்றங்களுடன் எழுதப் பெற்றுள்ளன. அறம், பொருள், இன்பம் ஆகிய முப்பொருள்களையும் விளக்கும் வாழ்வியல் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் அனைத்தும் உருவாக்கப் பெற்றுள்ளன. கோட்பாடுகளில் மாற்றம் இருப்பினும் அவற்றின் நோக்கமும் பயனும் மக்களின் நல்வாழ்வை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்று கருதலாம்.

இந்த நூற்கள் மக்களின் வாழ்வில் அமைந்துள்ள பல கூறுகளைக் குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. கலை மனிதப் பண்பாட்டை விளக்கும் கருவிகளில் முக்கியமானது. ஆகையினால் வாழ்வை விளக்கும் நூல்கள் கலைகளுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்து விளக்குவது இயல்பு. இசை சிறந்த கலைகளில் ஒன்று

ஆகும். அதைப் பற்றிப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் கூறிய வற்றைத் தொகுத்துக் காண முயலலாம்.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் இசைக் கூறுகள்

சங்க காலத்தில் இசைக்கலை மிக உன்னதமான நிலையில் இருந்ததைப் பற்றி விளக்கமாக உரைக்கப்பட்டுள்ளது. அதனை அடுத்துள்ள காலத்திலுள்ள இசைக் கலையின் நிலை உறுதியாக அதனைச் சார்ந்து வளர்ச்சியடைந்ததாகவே அமையும். பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூற்கள் அனைத்தும் இசைக்கலையுடன் எந்த வித மான தொடர்பும் இல்லாத நோக்கங்களைக் கொண்டவை. ஆகை யினால் அவற்றில் மிகுதியான இசைச் செய்திகளை எதிர்பார்க்க முடியாது. இருப்பினும் அங்கும் இங்குமாகச் சில செய்திகள் காணப் படுகின்றன. அவற்றைத் திரட்டி அக்காலத் தமிழர் இசையின் போக்கையும் தன்மையினையும் கண்டுணர முயலலாம்.

பண்ணும் பாட்டிசையும்

ஒலியைப் பிரித்தறிந்து அவற்றின் ஏற்ற இறக்கத்தைக் கொண்டு ஏழு சுரங்களைக் கண்டுள்ள தமிழர் அவற்றைப் பலவாறு இசைத்துப் பல்வேறு பண்களாக உருவாக்கி இசையாகவும் இசைப் பாடலாகவும் பாடி மகிழ்ந்த நிலையைச் சங்க காலத்தில் காண முடிந்தது. அதனை அடுத்துள்ள பதினெண் கீழ்க்கணக்கு இலக்கியங்களிலும் பண்ணைப் பற்றியும் பாடலைப் பற்றியும் சில செய்திகள் கிடைக்கின்றன.

பாக்களை இயற்றிப் பலவகைக் கருத்துக்களைப் பயனுற மக்களுக்கு அறிவுறுத்திய காலம் அது. நான்மணிக்கடிகை என்ற அறிவுரை நூல் பாநலம் பற்றிப் பேசுகிறது.

> ‘மண்ணி அறிப மணிநலம் பண்ணமைத்து
> ஏறிய பின்அறிப பாநலம்’ (நான்; 3;1-2)

என்று உரைப்பதில் பாநலம் பெறுவதற்கு அடிப்படையாக அமை வது பண்ணமைப்பு என்ற உண்மை உணரப்பட்டுள்ள தன்மைய அறிய முடிகிறது. பண்ணைப் பற்றிய தெளிவான அறிவு இல்லாமல் அதனைப் பாவில் அமைக்க முடியாது. பண்ணமைப்பை நன்றாக அறிந்த காலமாக இருந்ததினால்தான் இவ்வாறு பாநலம் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. மண்ணுதல் ஒரு கலை. அதன் சிறப்பில் அமைவது மணிநலம். மணிக்கு ஒளியையும் உயர்வையும் அளிப்பது அக் கலைத்திறனின் புலப்பாடாக அமையும். அதுபோல் பாடலுக்கு

உயர்வாகவும் பெருமையாகவும் அமைவது அதற்கு ஏற்ற பண். அந்தப் பண்ணை நயமாக அமைக்க உதவுவது இசைக்கலை. அது அக்காலத்தில் நன்கு வளர்ச்சியடைந்து இருந்ததினால்தான் இவ்வாறு கூறப்பட்டது. பண்ணறியாரிடம் பாநலம் பேசப் புலவர் முனைந்திருக்கமாட்டார்.

> '..............பண்ணதிர்ப்பின்
> பாடல் அதிர்ந்து விடும்' (நான்; 19; 3-4)

என்ற உண்மையைக் கூற வேண்டுமானால் பண்ணைப் பற்றி எந்த அளவுக்கு அறிவும் உணர்வும் அக்காலத்தில் இருந்துள்ளது என்பதை எண்ணிச் சிந்திக்கலாம். பண் சீராகவும் ஒழுங்காகவும் அமையாவிட்டால் அது அதிர்ப்பொலி (அபசுரம்) ஆகிவிடும். அவ்வாறு பண் அதிர்வதாயின் பாடலும் அதிர்வுற்று சிறப்பிழந்து விடும் என்பது குறிப்பு. இதிலிருந்து பாடலுக்குப் பண் அமைவு எவ்வளவு தேவையான கூறு என்பது தெளிவாகச் சுட்டப்படுகிறது.

பாடலைப் பொருளுடன் நன்கு உணர்வாருக்குப் பண் இனிதாக அமையும்.

> '..............பண் இனிது
> பாடல் உணர்வார் அகத்து' (நான்; 36; 3-4)

பாடலின் பொருளுணர்வுக்கும் பண்ணின் இனிமைக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகக் காட்டப்படுகிறது. பண்ணிசையானது உணர்வுப் பொருளுடையது என்று அறிந்தமையால்தான் இவ்வாறு கூறப் பட்டுள்ளது என்று கருதுவது பொருந்தும். வேறு வேறு இசையாகப் பல்வேறு பண்கள் ஒலிக்கும். அத்தகைய இசைப் பொலிக்குத் தக்கவாறு உணர்வுப் பொருள்கள் அமைந்துள்ளன. அதை அறிவோருக்குப் பண்ணிசை மிக நன்றாக இனிக்கும். எந்த அளவுக்குப் பண்ணைப் பற்றிய உணர்வும் சிந்தனையும் இருந் துள்ளது என்பதை இப்பாடலைக் கொண்டு சிந்தித்து அறியலாம்.

சொல் புணர்ப்பு கடினமாக இருப்பின் பாடல் சிறப்பை இழந்து விடும். பண்ணமைவு இல்லையாயின் பாடல் என்ற உயர்வை அது அடையவே முடியாது.

> '..............அரும்புணர்ப்பின்
> பாடல்சாம் பண்ணறியா தார்முன்' (நான்; 44;2-3)

பண்ணைப் பற்றிய கலையுணர்வும் சுவையுணர்வும் இல்லாதவர்களிடத்தில் பாடலுக்குப் பெருமை இல்லை. பண்ணுணர்வு பாடலைப் பொருளுடன் உணர்ந்து சுவைப்பதற்கு மிகத் தேவை என்பது இந்த நான்மணிக்கடிகைப் பாடலால் அறியத் தக்க அரிய கருத்து.

பாடலுக்கும் பண்ணுக்கும் இடையிலுள்ள நெருக்கத்தை நான்மணிக்கடிகை நன்கு விளக்கிக் காட்டுகிறது. பாடலின் பொருளமைப்பு அதன் பண்ணமைப்பால் சிறப்படைகிறது. பண்ணைப் பற்றிய அறிவும் உணர்வும் பாவலருக்கு உறுதியாக இருக்க வேண்டும் என்பதை இந்தப் பாடல்கள் நன்கு உணர்த்துகின்றன. எத்தகைய நுட்ப இசையறிவு அக்காலத்தில் இருந்திருக்குமானால் இத்தகைய கருத்து இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் என்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம். பண்ணைப் பற்றி மிகச் சிறப்பாக உணர்ந்து சுவைத்த காலகட்டமாக இதனைக் கருதலாம்.

பண்ணைப் பற்றித் தெரியாதவன் யாழிசை கேட்பதில் எந்தப் பயனும் இல்லை.

'பண்ணின் தெரியாதான் யாழ்கேட்பும் இம்மூன்றும்
எண்ணின் தெரியாப் பொருள்' (திரி; 53; 3-4)

என்று திரிகடுகம் கூறுகிறது. பண்ணிசை அறிவு தேவை என்பதைக் காட்டவே இவ்வாறு சொல்லப்பட்டுள்ளது. யாழிசை இனிமையானது. அதைக் கேட்பது இன்பமானது. ஆனால் பண்ணைப் பற்றி அறியாதவன் யாழிசை கேட்பது பயனற்ற செயலாகும். அது அவனுக்குத் தெரியாத பொருள் ஆகிவிடும். சமுதாயம் யாழிசையை நன்கு மதித்துள்ளது. அதைக் கேட்க அனைவரும் விரும்புவர். பண்ணைப் பற்றித் தெரியாமல் யாழைக் கேட்பதில் எந்தவிதமான பயனும் இல்லை.

பண்ணுக்கு வனப்பு உண்டு. அதனைக் கேட்டவர்கள் நன்று என்று கூறவேண்டும். சிறுபஞ்சமூலம் இக்கருத்தை,

'.................. பண்வனப்பு
கேட்டார் நன்றென்றல்' (சிறுபஞ்; 7;2-3)

என்று புலப்படுத்துகிறது. கேட்போருக்கு இனிதாய்ப் பண்ணிசை அமைதல் வேண்டும். அவ்வாறு இல்லையாயின் பண்ணுக்கு அழகில்லை என்பது தெளிவு. பண்ணுக்கு வனப்பு இருமுறையில் அமையும். பண்ணின் இசையமைப்பு, பண்ணைப் பாடும் முறை

ஆகியவற்றில் அதன் வனப்பு அமைகிறது. பண்ணைப் பாடும் போது அதைக் கேட்டுக்கொண்டிருப்பவர்கள் நன்றாக இருப்பதாகக் கருத வேண்டும். இசையை முறையாகப் புணர்த்து அதனைச் சுவையாக இனிய குரலில் பாடுவதில்தான் பண்ணின் அழகு இருக்கிறது. கேட்போரின் சுவைப் பயனே பண்ணின் பயன் என்பது இப்பாடலால் அறியத்தக்க கருத்து.

பண்ணையும் பாடலையும் முறையறியாது பாடுவது இசைக் கொலை என்று கருதப்படும். இசையைப் பற்றுடன் விரும்புவோர் 'இசை கொல்லார்' (சிறுபஞ்; 46;2). இசையை எந்த அளவுக்கு மதித்து இருந்தால் இந்த மாதிரிக் கூறப்படும் என்று நினைத்துப் பார்க்கலாம். இசைப்பற்று, இசைமதிப்பு ஆகிய உணர்வால் ஆட்கொட்பட்டால்தான் இசைத்தூய்மை பற்றிய எண்ணம் ஏற்படும். இசையைப் பற்றுடன் மதித்துப் போற்றிய காலமாகப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் எழுந்த காலத்தைக் கருதுவதே சரியாகும்.

பண் காதுக்கு இனிமையானது. பெண்களின் குரல் கேட்பதற்குச் சுவையானது. ஆகையினால் பெண்களைப் 'பண்போல் கிளவியர்' (ஏலா; 15;2) என்று ஏலாதி குறிப்பிடுகிறது. பண்ணின் இசை இன்பத்தில் ஈடுபட்டதினால்தான் இவ்வாறு கூறப் பெற்றுள்ளது. பண் இன்பம் தருவது என்பது குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் விளக்கப் படுவதாக அறியலாம்.

திணைமாலை நூற்றைம்பதில் பண்ணின் இனிமை தோன்ற கழிக்கானலைச் சிறப்பித்துள்ளதைக் காணலாம்.

'பண்ணது பண்மேல் தேன்பாடும் கழிக்கானல்'
(திணைமாலை; 47;1)

வண்டுகள் ஒலிக்கின்ற கானல் விளக்கப்படுகிறது. அவற்றின் ஒலி பண்ணிசை ஆகிறது. அது பாடலாகக் கேட்கிறது. பண்ணின் இனிமையைக் கருதிய புலவர் அதனை இசைக்கும் வண்டைத் 'தேன்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளது இடத்துக்குத் தக்கப் பொருத்தமாக அமைந்து சிறக்கிறது.

பாட்டொலியும்பண்ணொலியும் இனிமையானவை. அவற்றைக் கேட்டுச் சுவைக்க வேண்டும். அவற்றைக் கேட்டு இன்ப வுணர்வால் பணிதல் வேண்டும். இல்லையாயின் பயனில்லை, அவை புரியாத மந்திரம் போலாகிவிடும். இக்கருத்தை விளக்கும் பாடலைக் காணலாம்.

'பாட்டர வம்பண் ணரவம் பணியாத
கோட்டரவ மின்னிவை தாங்குழமக்—கோட்டரவ
மந்திரங் கொண்டோங்க லென்ன..........'
(திணைமாலை; 145;1-3)

அக்கால இசைவுணர்வைக் காட்டுவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது.

பாடலுக்குத் தக்கவாறு பண் பொருத்தமாகவும் சிறப்பாகவும் அமைய வேண்டும். இல்லையாயின் அந்தப் பண்ணால் எந்தப் பயனும் இல்லை என்பது திருக்குறள் கூறும் நல்ல கருத்து.

'பண்ணென்னாம் பாடற் கியைபின்றேல்' (குறள்; 572)

பாடலுக்குப் பொருந்தும் பண்ணையே அதனுடன் இசைக்க வேண்டும். பொருந்தாத பண் பொருத்தம் அற்றதாக மாறிச் சிறப்பை இழந்து விடும். பாடலுக்குப் பண் தேவை என்பது வள்ளுவர் உணர்த்தும் கருத்து. ஆனால் பாடலுடன் அது நன்கு இணைந்து இசைநயமும் பொருள் நயமும் விளங்கச் செய்ய வேண்டும். பண்ணின் சிறப்பை நன்கு அறிந்த காலமாக அக்காலம் திகழ்ந்திருந்ததென்பதை மேலே குறிப்பிட்ட கருத்துகளால் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

சில பண்களைப் பற்றிய குறிப்புக்களைத் திணைமாலை நூற்றைம்பது என்ற நூலில் காணமுடிகிறது. வண்டுகள் மலரில் அமர்ந்து ஒலிக்கின்றன. அது நெட்டெழுத்து ஓசையாகக்கேட்கிறது. அதனைச் சாதாரிப் பண் என்று புலவர் குறிப்பிடுகிறார். இப் பண்ணின் பெயர்க் குறிப்பு சங்க இலக்கியத்தில் காணப் பெற வில்லை. ஆனால் திணைமாலை நூற்றைம்பதில்,

'பேதரி வண்டெலாம் நெட்டெழுத்தின் மேல்புரிய
சாதாரி நின்றறையும் சார்ந்து' (95;3-4)

என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நெட்டெழுத்து என்று கூறியுள்ளதால் மோகனம், கல்யாணி போன்ற நெட்டிசைச் சுரங்களால் ஆன ஒரு பண்ணாகச் சாதாரி இருக்குமோ என்ற எண்ணம் ஏற்படுகிறது. போதிய விளக்கம் பாடலில் இன்மையால் உறுதியாக எதுவும் கூறி முடிவுகாண ஏதுவில்லை.

வண்டு முல்லை மலரை அணைந்து இனிமையாக ஒலிக்கிறது. புலவர் அதன் இனிமையான ஒலியைக் கேட்டு வண்டானது களிப்பு

மிருதியால் கந்தாரம் பாடுவதாகக் கூறுகிறார். கந்தாரம் என்பது ஒரு பண்ணுக்கு உரிய பெயராகக் கருதப்படுகிறது. திணைமாலை நூற்றைம்பதில்,

'....முல்லைசேர் தீம்தேன்
கந்தாரம் பாடும் களித்து' (106;3-4)

என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. இதே நூலில் இன்னொரு பாடலில் 'துத்தம் அறையும்' என்ற தொடர் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது.

சாதாரி, கந்தாரம் ஆகிய இரு பண்களைத் தவிர செவ்வழி, விளரி, பாலை ஆகிய மூன்றும் யாழுக்கு அடைச்சொற்களாகத் திணைமாலை நூற்றைம்பதில் உள்ள பாடல்களில் அமைந்து அக் காலப் பண்களை உணர்த்துவதாகக் கருதலாம். இவை சங்க காலத்திலிருந்தே பெருவழக்கில் உள்ள பண்கள் ஆகும்.

'........... வண்டொடுதேன்
துத்தம் அறையும் தொடர்ந்து' (120;3-4)

என்ற திணைமாலை நூற்றைம்பதிலுள்ள பாடலில் இடம்பெற்று உள்ள 'துத்தம்' என்பது ஏழிசைகளில் ஒன்றாக இருக்கவேண்டும். துத்தம் என்பதின் பொருள் விளக்கமாக ஏழிசையின் ஒன்று, சமனிசை, நாவினால் பிறக்கும் இசை, யாழின் ஒரு நரம்பு ஆகியவைத் தரப்பெற்றுள்ளன. வண்டின் ஒலி இவ்வாறு உரைக்கப் படுகிறது. இதே போன்று 'இளிவண்டு' என்ற குறிப்பால் இளியிசை கார்நாற்பதில் (15;3) குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது.

இப்பாடல்களிலிருந்து பண்களின் பெயர்களைத்தான் அறிய முடிகிறதே அன்றி அவை பற்றிய விளக்கங்களைத் தெரிய வாய்ப்பு இல்லை. பாடல் ஆசிரியரின் நோக்கம் மருத நிலத்தில் வண்டுகள் மலரிடை அமர்ந்து களிப்புடன் ஒலிப்பதைக் குறிப்பிடுவதே ஆகும். அவ்வொலியைச் சிறப்பிக்கும் நோக்கத்தில் அக்காலத்தில் மக்களால் நன்கு விரும்பி சுவைத்துள்ள பண்களைக் குறிப்பிட்டுச் சிறப்பித்துள்ளதாகக் கருதலாம். இதைக் கொண்டு இசை விளக்கம் காண இயலாது. ஆனால் அக்காலத்தில் இசைக்கலை மக்கள் மத்தியில் மதிக்கப்பட்டுள்ளதை மட்டும் கூறலாம். அவ்வாறு மதிக்கப் பட்டிருக்காவிட்டால் இத்தகைய விளக்கம் புலவர் கருதிய பயனைத் தந்திருக்க முடியாது.

அக்காலத்தில் கூத்துக்கள் நன்கு நடைபெற்றுள்ளன. அவை சிறப்பாக அமைய பாடல்கள் நன்றாக இருக்க வேண்டும் என்பது நான்மணிக்கடிகை உணர்த்தும் கருத்து.

'.............. கூத்து ஒருவன்
பாடலான் பாடு பெறும்' (83; 3-4)

பாடலின்றி ஆடல் சிறக்காது. 'பாட்டுள்ளும் பாடெய்தும் பாட்டே உள' (நான்மணி; 62;3-4) என்ற கருத்தையும் பாட்டின் சிறப்பை உணர இணைத்துச் சிந்திக்கலாம்.

சங்க காலத்தைத் தொடர்ந்துப் பதினெண் கீழ்க்கணக்குக் காலத்திலும் இசையும் பாடலும் நன்கு சிறப்புற்றிருக்க வேண்டும். மக்கள் அதை விரும்பியுள்ளனர். ஆனால் அதன் வளர்ச்சி நிலை பற்றி விரிவாகச் சிந்திக்கும் அளவுக்குப் பாடல்களில் இசைக் குறிப்புக்கள் கிடைக்கவில்லை, அவை அறத்தைப் பற்றி மிகுதியாகப் பேசும் நூல்களாதலால் இசை பற்றி விளக்கத் தேவை இல்லை எனக் கருதலாம்.

இசைக் கருவிகள்

இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புக்கள் மிகக் குறைந்த அளவில் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் கிடைக்கின்றன. பண்ணிசை, தாளவிசை ஆகிய இருவகைகளைப் பற்றியும் செய்திகள் உள்ளன. ஆனால் அவை குறிப்பாகவும் உவமைகளாகவும்தான் தரப்பட்டுள்ளன. கருவிகளைப் பற்றிச் சிறப்பாக அறிய முடியாவிட்டாலும் சுருக்கமாகத் தெரிய வாய்ப்புள்ளது. பாடல்கள் குறித்துள்ள கருவிகள் எவையெனக் காணலாம்.

யாழ்

சங்க காலத்திலுள்ள முக்கியமான பண்ணிசைக் கருவியான யாழைப் பற்றிய சில செய்திகளைப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களும் தருகின்றன. இசைக் கருவிகளில் சிறப்பாகக் கருதப்படும் குழலையும் யாழையும் திருவள்ளுவர் குறிப்பிடுகிறார்.

'குழலினிது யாழினிது என்ப' (குறள்; 66)

இக்குறளின் அடிப்படைக் கருத்து குழந்தைகளின் மழலைச் சொல் கேட்டு இன்புறுவது ஆகும். இது உணர்வு குறித்தது. ஆனால் இசை நிலையில் குழலும் யாழும் இனியவை என்பது குறிப்பு. அக்கால இசைக் கருவிகளில் மிகச் சிறந்தவை என்பதாலும் இனிமையானவை என்பதாலும் திருவள்ளுவர் இவ்விரண்டையும் தேர்ந்து எடுத்துக் கூறியுள்ளார் என்பது தெளிவு. மக்கள் இசை நிலையில் இவ்விரு கருவிகளின் இன்னொலிகளால் கவரப்பட்டுள்ள

தைக் கொண்டே இந்தக் குறளை இவ்வாறு அமைத்துள்ளார். இல்லையாயின் இதன் பொருள் புலவர் நினைத்த கருத்தை அழுத்தமாக உணர்த்தாது. அக்காலத்தில் யாழுக்கும் குழலுக்கும் மக்கள் மத்தியில் நல்ல சிறப்பு இருந்தது உண்மை.

பண்ணிற் சிறந்த யாழிசை மனத்தைக் கவர்வது. மனிதனுக்கு இன்பவுணர்வை ஊட்டி மனமகிழ்ச்சியைத் தருவது. அதனால் நன்மையே விளையும். உண்மையாக நட்புக்கொண்டுள்ள நண்பனின் சொல்லானது யாழிசைக்கும் இனிய பண்ணைப் போன்றது என நான்மணிக்கடிகை உணர்த்துகிறது.

'..............பண்ணிய
யாழொக்கும் நட்டார் கழறும்சொல்'
(நான்மணி; 98; 2-3)

நண்பரின் சொல் வாழ்வுக்கு நலனைச் செய்யும். பண்ணிய யாழிசை மனதுக்கு ஆறுதலைத் தரும். பண்ணறியான் யாழிசைப்பதைக் கேட்டுப் பெறும் பயன் எதுவுமில்லை என்பது திரிகடுகம் கூறும் கருத்து (53; 3-4).

அறிய வேண்டியவை ஐந்து. அவற்றில் ஒன்று யாழ். இதனை உணர்த்த 'யாழினொடு எண்ணுங்கால்' (சிறுபஞ்; 92; 1-2) என்று கூறப்பட்டுள்ளது. சிட்டன் என்பான் கணிதம், யாழ், சாந்தம், எழுதல், இலைநறுக்கு ஆகிய ஐந்தும் அறிந்தவனாக இருக்க வேண்டும் என்பது அக்காலக் கருத்து. இதிலிருந்து யாழிசை அறிவுக்கு எவ்வளவு உயர்வு கொடுக்கப்பட்டிருந்தது என்பதை அறியலாம்.

யாழானது பண்ணமைவு உடையதாக இருக்கவேண்டும். ஏழிசையும் சரியாக நரம்புகளில் ஒலித்து பண்ணமைப்புக்கு நன்கு ஏற்றதாக யாழ் இருந்தால்தான் அதில் பாட்டிசைக்க வேண்டும். இல்லையாயின் அது பெருந்தவறாகி விடும். இதனை விளக்க விரும்பிய இன்னா நாற்பது,

'பண்ணமையா யாழின்கீழ்ப் பாடல் பெரிதின்னா'
(இன்னா; 31; 1)

என்று உரைக்கிறது. சுருதி சேராமை, ஏழிசைக்கு ஒவ்வாமை, அதிர்த்திசைத்தல் ஆகியவை இருப்பின் பண்ணமையா யாழாகி விடும்.

பலவகையாக யாழைப் பற்றித் திணைமாலை நூற்றைம்பது என்ற அகப்பொருள் நூல் குறிப்பிடுவது, அக்கருவியின் பெரு வழக்கைக் காட்டுவதாக அமைகிறது.

'செவ்வழி யாழ்' (124; 1)
'மாக்கோல் யாழ்' (125; 1)
'விளரியாழ்' (126; 1)
'மடங்கிறவுபோலும் யாழ்' (131; 1)
'பாலை யாழ்' (133; 1)

செவ்வழி, விளரி, பாலை என்ற அடைகளுடன் யாழ் சங்க இலக்கியத்திலும் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளதை இங்கு இணைத்துச் சிந்திக்கலாம். இசைத் தொடர்பு இதனால் விளங்கும்.

காலையிலும் மாலையிலும் யாழிசைப்பது வழக்கம். ஆனால் இருநேர இசையிலும் மாற்றம் இருப்பதை அறிய வேண்டியுள்ளது. தலைவி பாணனிடம் கூறும் உரையாகத் திணைமாலை நூற்றைம்பது இதனை உணர்த்துகிறது.

'பாலையாழ்ப் பாண்மகனே பண்டுநின் நாயகற்கு
மாலை யாழோதி வருடாயோ — காலையாழ்
செய்யும் இடமறியாய்...............' (133; 1-3)

பாணன் தலைவனுக்கு மாலையில் பரத்தை இல்லத்தில் யாழிசைத்து இன்பவுணர்வுக்குத் துணை நின்றுள்ளான். காலையில் தலைவியிடம் வந்து யாழிசைத்து ஊடல் தவிர்க்க வழி வகை முயல்கிறான். இதனை உணர்ந்த தலைவி பாணனைக் கடிந்துரைக்கிறாள். இரு வகையான இசை யாழில் இசைக்கப் பட்டுள்ளதை இப்பாடல் காட்டுகிறது. இரண்டும் இருவேறு பண் களாகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். இடத் தேவைக்கு உகந்த வாறு இசைகூட்டும் தன்மை இப்பாடலின் வாயிலாக உணர்த்தப் பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

பாணர் யாழிசைத்து பாடுவதில் வல்லவர் என்பதைத் திணைமாலை நூற்றைம்பதின் வழி அறிவது போல் கைந்நிலை நூல் வாயிலாகவும் தெரிய முடிகிறது. 'யாழ்ப்பாண' (கைந்நிலை; 48; 3) என்ற குறிப்பு இதனை உணர்த்தும். யாழ் அக்காலத்தி லுள்ள முக்கியமான இசைக்கருவி. மக்களிடம் அது பழக்கத்தில் உள்ளது. அதைத் திறம்பட இசைத்துள்ளனர்.

குழல்

இனிமையான இசையுடையது குழல். அதைச் சிறப்பித்துக் கூறும் நிலையில் 'தீங்குழல்' என்று திணைமாலை நூற்றைம்பது குறிப்பிட்டுள்ளது (112; 1). சங்க காலத்தைப் போன்று ஆயர்கள் குழலூதி ஆநிரை காத்துள்ளனர்.

'கொன்றைக் குழலூதிக் கோவலர் பின்நிரைப்ப' (22; 1)

நின்ற செய்தியை ஐந்திணை எழுபது எடுத்துக் கூறுகிறது.

'ஊரரான்பின் ஆயன் உவந்தூதும் — சீர்சால்
சிறுகுழ லோசை..........' (7; 2-3)

பற்றி ஐந்திணை ஐம்பது சிறப்பித்துக் காட்டுகிறது. ஆயன் ஊதும் குழலானது சீர்மையுடையது. சிறியது. அதன் ஓசை இனியது. அவன் ஊரன் பின்னால் உவந்து ஊதுகிறான்.

யாழும் குழலும் முழவும் இயைந்து இசையுண்டாக்கி மக்களை மகிழ்விக்கும் இயல்பு உடையன. இவை இன்னியமாக ஒலிக்கும். இதனைக் குறிப்பாகத் திணைமொழி ஐம்பது சுட்டுவதைக் காணலாம்.

'யாழும் குழலும் முழவும் இயைந்தென
வீழு மருவி விறல்மலை நல்நாட' (7; 1-2)

அருவி மலையிலிருந்து விழுந்து இசைப்பது யாழ், குழல், முழவு ஆகிய இன்னியங்கள் இணைந்து இசைப்பன போன்று உள்ளது.

கோவலர் ஊதும் கொன்றையங் குழலைக் கொடுங்குழல் என்று குறிப்பிடும் இடம் ஒன்று கைந்நிலையில் இடம் பெற்றுள்ளது. உண்மையில் அது கொடுமையான ஒலியுடைய குழல் அன்று. தலைவி கூறுவதாக அமையும் இந்தப் பாடலைப் பார்த்து அதன் உணர்ச்சிப் பொருளைக் காணப்படுகின்றது.

'கொன்றைக் கொடுங்குழல் ஊதிய கோவலர்
மன்றம் புகுதரும் போழ்து' (கைந்நிலை, 30; 3-4)

தலைவன் தலைவியைப் பிரிந்துள்ளான். மாலை நேரம் வருகிறது. அவளுடைய பிரிவுத் துயர் அதிகமாகிறது. அப்பொழுது கோவலர் கொன்றையந் தீங்குழலை ஊதுவது அவள் காதில் விழுகிறது. அந்த ஒலியானது மாலையின் வருகையை உறுதிப்படுத்துவதாக அமைகிறது. ஆகையினால் அவளுடைய பிரிவுத் துயரம் மிகுதி

யாவதாகத் தலைவி உணர்கிறாள். அவ்வுணர்வில் கோவலரின் குழல் அவளுக்குக் கொடுங்குழலாகத் தோன்றுகிறது. அக்குழலின் உண்மையான இனிய தன்மையைக் காட்டுவது போன்று இன்னொரு பாடல் உள்ளது.

'..........பல்வாய் இடையர்
தெரிவிலர் தீங்குழல் ஊதும் பொழுதால்'
(கைந்நிலை; 35; 2-5)

என்பதில் கோவலர் ஊதுவது தீங்குழல் என்பது குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. அகப்பொருள் பாடல்களில் வரும் செய்திகளின் உண்மைத் தன்மைகளை நன்கு உணர வேண்டுமாயின் அவை கூறப்பட்டுள்ள சூழ்நிலையின் போக்கும் தன்மையும் அறியப் படுதல் வேண்டும். வண்டு பாடுவது போலவும் தும்பி குழல் ஊதுவது போலவும் இசைவுணர்வுடன் இயற்கை ஒலியைக் கார் நாற்பதில் உள்ள ஒரு பாடல் விளக்குகிறது. அக்கால இசை உணர்வு இயற்கையுடன் பொருந்தி விளங்கியதற்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டாக இப்பாடல் அமையும்.

'இன்னிளி வண்டு பாட இருந்தும்பி
இன்குழல் ஊதும் பொழுது' (கார் நாற்பது; 15; 3-4)

இனிமையான இளி இசைப்பகுதியைக் குறிப்பதாக உள்ளது. சங்க கால இசை மரபின் தொடர்ச்சி இக்காலத்திலும் இருப்பதை இத்தகைய குறிப்புக்களைக் கொண்டு நன்கு உணரலாம்.

குழலைப் பற்றிய குறிப்புக்களே பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல் களில கிடைக்கின்றன. இதிலுள்ள அகப்பொருள் நூல்களில் மரபு முறைக்கு இணங்க கோவலர்களின் குழல் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன. சிறப்பாகக் குழலிசை, குழலமைப்பு பற்றி அறிவதறகு எதுவும் இலலை. அதன் ஓசை இனிமையைப்பற்றிய ஒரு குறிப்பு இன்னா நாற்பதில் உள்ளது.

'குழலி னினியமரத் தோசை நற்கின்னா' (35; 2)

என்ற அடியில் மரத்தின் ஊடே காற்று புகுந்து சில சமயம் இனிமையாக ஒலிப்பது குழலொலியைக் காட்டிலும் இனியது அன்று. அது இன்னாவாகும். இன்னா நாற்பதின் கழகப் பதிப்பு மேலுள்ளவாறு இவ்வடியைப் பதிப்பித்துள்ளது. மர்ரே ராஜம் பதிப்பில் சிறிது மாற்றமுடன்,

'குழலில் இயமரத் தோசை நற்கின்னா' (35; 2)

என்று காணப்படுகிறது, குழல் இல்லாமல் மரத்தில் இருந்து இயம்போன்று ஓசை எழுவதாயின் அது சிறப்புடையது அன்று என்பதாக இதற்குப் பொருள் காணலாம். எவ்வாறாயினும் புல்லாங்குழலின் இசை மிக இனிமையானது என்பது சிறப்பாக இந்தப் பாடலடியிலிருந்து அறியத்தக்க கருத்தாகும். குழலைப் பற்றி இவ்வளவுதான் அக்கால இலக்கியங்களிலிருந்து அறிய இயலும்.

பறை

தாளவிசைக் கருவிகளில் பறை மிகவும் அதிகமாகப் பேசப்படுகிறது. பறை என்பது மக்களுக்குச் செய்திகளை அறிவிக்கும் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதை அடிப்படையாகக் கொண்டு,

'அறைபறை யன்னர் சொல்லின்னா'

(இன்னா நாற்; 23; 3)

என்று இன்னா நாற்பதில் கூறப்பெற்றுள்ளது. அடக்கமின்றி செய்தியறிவிக்கும் பறைபோன்று எல்லோரிடமும் பேசிக்கொண்டு திரிவோரின் சொல் தீமையானது என்பது இவ்வடியின் குறிப்பு. பறை அறைதற்கு உரியது. அதைக் குறுந்தடியால் தாக்கி அறைந்து இசையெழுப்புவர்.

அதன் ஒலி அச்சவுணர்வை ஊட்டக்கூடியது. அசுணமா பறையின் ஒலியைக் கேட்டதும் அதனைத் தாங்கமுடியாது உயிரை விட்டுவிடும். இதனைக் குறிப்பிடும் நான்மணிக்கடிகைப் பாடல்,

'பறைபட வாழா அசுணமா உள்ளம்
குறைபட வாழார் உரவோர்' (2;1-2)

என்று உரைக்கிறது. பறையொலியை அசுணமா தாங்காது. பெரியவர்களால் குறையைத் தாங்க இயலாது. பறையின் கடுமையான ஒலி இதனால் சுட்டப்படுகிறது.

பறையறைவார் போகும் இடம் சிறப்புடையது அன்று என்பதை விளக்கும் முறையில் ஒரு பழமொழி உள்ளது. அதனைப் பழமொழி நானூறு,

'பூண்ட பறையறையார் போயினார் இல்' (85;4)

என்று குறிப்பிடுகிறது. இது இக்காலப் பழமொழியான 'அமினா சென்ற வீடும் ஆமை புகுந்த இடமும் வாழாது' என்பதுடன் ஒப்பிட்டுக் காணலாம். கால வழக்கத்துக்கும் மக்களின் நம்பிக்கைக்கும் தக்கவாறு பழமொழிகள் அமையும் என்பதை இதனால உணரலாம். பறையடித்து சிலவற்றை மக்களுக்குத் தெரிவிப்பர். சிலருடைய கடன் போன்றவை அவ்வாறு அறிவிப்பது மனக்குறைவு ஆகும். இதைப்பற்றி எழுந்த பழமொழியாக இது இருக்கலாம். மக்கள் பறையறைதலை மிக நன்கு அறிவதினால் அதிலிருந்து இந்தப் பழமொழி உருவாகியுள்ளது.

நாலடியாரில் 'டொண்டொண்டொடு என ஒலிக்கும் பறையைப்' பற்றிப்பேசப்படுகிறது. இது பிணப்பறை. சாப்பறை 'டொண்டொண் டொடு' என ஒலிப்பது இங்குக் குறிக்கப்படுகிறது. 'உழுந்தாங் கொட்டு' என்ற பெயரில் இன்றும் சாப்பறை நாட்டுப்புறத்தில் அழைக்கப்படுகிறது. ஒலியைக் கொண்டு இவ்வாறு பெயர் அமைக்கப்படுகிறது. சாவுச் சடங்குகளில் பறையடிக்கும் முறையும் வழக்கமும் இங்கு உரைக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

திருக்குறள் மூன்று இடங்களில் இப்பறையைக் குறிப்பிட்டுள்ளது. "அறை பறை யன்னர் கயவர்" (குறள்; 1076) என்று பொருட்பாலில் குறிப்பிடும் வள்ளுவர், காமத்துப்பாலில் இரு குறள்களில் இப்பறையைப் பயன்படுத்தி அதற்குப் பெருமை தோன்றக் கூறியிருப்பதைக் காண முடிகிறது.

'அனிச்சப்பூக் கால்களையாள் பெய்தாள் நுசுப்பிற்கு
நல்ல படாஅ பறை' (குறள்; 1115)

என்றும்,

'மறைபெறல் ஊரார்க்கு அரிதன்றால் எம்போல்
அறைபறை கண்ணா ரகத்து' (குறள்; 1180)

என்றும் குறித்துள்ளதைக் காண முடிகிறது.

முரசு

முரசு போரிசைக் கருவியாகச் சங்க காலத்தில் மிகச் சிறப்புடன் கருதப்பெற்று பெரும் மதிப்புடன் பாராட்டப்பட்டது. அதைப் பற்றிச் சில செய்திகள் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களிலும் உள்ளன. மலையிலிருந்து விழும் அருவி ஒலிப்பது முரசு ஆர்ப்பது போன்று இருப்பதாகக் கைந்நிலை குறிப்பிடுகிறது.

'முரசருவி ஆர்க்கும் மலைநாடர்க்கு' (5;3)

என்று குறிப்பு உருவகமாக அருவியின் ஆர்ப்பொலியை முரசியம்ப லாகக் காட்டுகிறது. உருவகிக்கும் பொருட்கள் பெருவழக்காகவும் நன்கறிந்தனவாகவும் இருக்கும் என்பது திண்ணம். முரசு அந்தக் காலத்தில் அனைவரும் நன்குணர்ந்த கருவி என்பது இதனால் விளங்கும். அதேபோன்று மழையின் குரல் முரசொலியுடன் ஒப்பிடப் பெற்றுள்ளதைக் களவழி நாற்பதில் காணலாம்.

போர்முரசு சிறப்பிக்கப்படுவதைக் களவழி நாற்பதில் சில பாடல்கள் வாயிலாக அறியலாம். அதை ஒலிமுரசம் (11;2), மாமுரசு (3;3), இடிமுரசு (22;5;41;4) என்று இந்நூல் சிறப்பிக்கிறது. போர்க்களத்தில் பகையரசரின் முரசு குருதியில் குளித்துக் கிடப்பதை வெற்றியடைந்த மன்னரின் புகழ்க் குறிப்பாக நூல் குறிப்பிடுகிறது. களவழி நாற்பது போர் பற்றிய நூலானதினால் அது போர்க்களத்தில் முழங்கப்படும் முரசைப் பற்றியே பேசுகிறது.

கார் நாற்பது அகப்பொருள் நூல், கார் காலத்தில் தலைவி தலைவனை நினைத்து வாடுகிறாள். கார் காலம் வந்ததனால் அவன் வந்துவிடுவான் என்ற நம்பிக்கை ஏற்படுகிறது. அதைச் சுட்டும் முறையாக,

'வென்றி முரசினிரங்கி எழில வானம்
நின்றி ரங்கும் இவட்கு' (கார் நாற்பது; 35;3-4)

என்று குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் கூறப்படுகிறது. வெற்றியின் போது முரசு எழுச்சிக் குரலில் முழக்கப்படும். தலைவியின் இரக்க வுணர்வை நினைத்துக் காட்டுவதற்காக 'இரங்கியது' என்று குறிக்கப்படுகிறது. மனிதவுணர்வைப் புலப்படுத்த முரசொலி பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது.

முழா

முழாவும் அக்காலத்தில் பழக்கத்தில் இருந்த ஒரு முக்கியமான கருவியாக இருந்திருக்க வேண்டும். அதைச் சுருதி சேர்த்து இசைப்பது வழக்கம். அவ்வழக்கத்தை நூர் உவமையாகக் களவழி நாற்பது பயன்படுத்தியுள்ளது.

'.............. அதிர்விலாச்
சீர்முழாப் பண்ணமைப்பான் போன்ற' (20;2-3)

என்ற உவமையில் முழாவின் சீர்மை குறிப்பிடப்படுகிறது. அதில் அதிர்வு இருப்பது குறை. ஆகையினால் புலவர் 'அதிர்விலாச் சீர்முழா' என்று சிறப்பித்துக் கூறுகிறார்.

துடி

துடியை ஒரு பழமொழி பயன்படுத்துவது அதன் மிகுதியான பயன்பாட்டைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

'நற்கறிவு இல்லாரை நாட்டவும் மாட்டாதே
சொற்குறி கொண்டு துடிபண் உறுத்துவ போல்'
(பழமொழி நானூறு; 28;1-2)

துடியைத் தட்டினால்தான் அதிலிருந்து தாளவிசை பிறக்கும். அது போல் இயற்கையில் அறிவில்லாதவர்க்கு ஊட்டினாலன்றி அறிவுச் சிந்தனை பெறமாட்டான். துடியின் கண்ணைத் தட்டி ஒலி உண்டாக்கப்படுவது இப்பழமொழியில் அடங்கியுள்ள குறிப்பு.

துடியின் வலக்கண்ணே இசையெழுப்பப் பயன்படும் என்பதை நாலடியாரிலுள்ள பாடல் ஒன்றினால் நன்கு அறியலாம். இப்பாடல் தலைவி ஒருத்தி அவளிடம் தலைவனுக்காகத் தூது வந்த பாண னிடம் கூறியதாகும்.

'கொடியவை கூடாதி பாண! நீகூறின்
அடிபைய விட்டொதுங்கிச் சென்று — துடியின்
இடக்கண் அனையம்யாம் ஊரற் கதனால்
வலக்கண் அனையார்க்கு உரை'. (நாலடியார்; 388)

பாணன் இசைப்பாட்டுக்களைப் பாடிப் பிழைப்பவன். தலைவன் பரத்தையுடன் கூடியிருக்கும்போது தலைவி ஊடுவாள். அதனைத் தீர்க்கத் தலைவனுக்காக அவளிடம் தூது செல்வது பாணனது வழக்கம் அவ்வாறு ஒரு பாணன் தலைவியிடம் செல்லும்போது தலைவி துடியை உவமையாக்கிப் பாணனிடம் தன்னுடைய அவல நிலையை விளக்குகிறாள்.

துடிக்கு இரு கண்கள் உண்டு. அவற்றுள் அடித்து இசை காண்பதற்கு உரியது வலக்கண். இடக்கண் அடிபடாது பயனின் றியே இருக்கும். அதுபோன்று தலைவனுடைய உறவால அவனுக்கு இன்பம் கொடுக்கும் பரத்தைத்துடியின் வலக்கண்ணாகவும் தலைவ னால் தழுவப்படாது தவிக்கும் தலைவி துடியின் பயன்படாத இடக்கண் போலவும் அமைவதைத் தலைவி குறிப்பாக உணர்த்திக் காட்டுகிறாள். இசைப் பாணனுக்கு இசைக் கருவி கொண்டு பொருள்

விளக்கம் செய்வது புலவரின் இலக்கியப் படைப்புத் திறனைக் காட்டுவதாகும்.

துடியின் அமைப்பும் இசையெழுப்பும் முறையும் இப்பாடலால் நன்கு விளங்கும். அதற்கு இரு கண்கள் இருப்பினும் வலக்கண்ணில் மாத்திரமே அடித்துத் தாளவிசை எழுப்புவது வழக்கம் என்பதை இதனால் அறியலாம். இடக்கண் பயனின்றியே இருக்கும்.

இக்காலத்தில் வில்லுப்பாட்டு முதலிய நாட்டுப்புறக் கலைகளில் உடுக்கு என்ற கருவியைக் கையினால் அடித்துத் தாளவிசையைச் சுவையாகக் கூட்டுவதைக் காணலாம். அதன் வலது கண்ணை விரலால் அடிப்பர். இடது கண்ணைத் தொடுவதே இல்லை. துடியைப் பற்றி நாலடியார் குறிப்பிட்டுள்ளவை இக்கால உடுக்குக்கு அப்படியே பொருந்துவதைக் கொண்டு இரண்டும் ஒரே கருவி என்று கருதலாம். துடியின் நடுப்பகுதி ஒடுங்கி இருக்கும். அதனால் அதைப் பெண்களின் இடைக்கும், யானையின் அடிக்கும் உவமை கூறுவது வழக்கம். உடுக்கின் அமைப்பும் அவ்வாறே இருக்கும். அதனை உடுக்கை என்றும் ஒடுக்கு என்றும் பலவாறு குறிப்பிடுவர். இன்றைய உடுக்கு அன்றைய துடி என்பது உறுதி யாகிறது.

இசைக் கலைஞர்

இசைக் கலைஞரில் யாழிசைத்துப் பாடும் பாணனைப் பற்றிய செய்திகளே பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் காணப்படுகின்றன. பாணன் பலவிதமான பண்களை யாழில் இசைக்க வல்லவன். செவ்வழி, விளரி பாலை போன்ற பண்கள் அவனால் யாழில் இசைக் கப்படுகின்றன. ஆகையினால் அவனை 'செவ்வழி யாழ் பாண் மகனே' (திணைமாலை; 124;1) 'விளரியாழ்ப பாண்மகனே' (திணைமாலை; 123;1) 'பாலையாழ்ப் பாண்மகனே' (திணை மாலை; 133;1) என்று தலைவி அழைக்கிறாள்.

பாணன் தலைவனுக்கு அவனுடைய அகவாழ்வில் மிகுதியாக உதவக்கூடியவன். பரத்தையுறவுக்குத் துணை நின்றதனால் ஊடும் தலைவிக்கு ஆறுதல் கூற தலைவனுடைய சார்பில் தூது செல்வோன். தலைவி உண்மை உணர்ந்து அவனை இகழ்ந்து உரைப்பது இயல்பு. 'பண்பிலாப் பாண' (திணைமாலை; 131;1) என்று குறைவாகப் பேசுகிறாள். பாணனின் இருதலை வாழ்வு இரங்குதற்கு உரியது. இத்தகைய இழிநிலை கலைஞர்களுக்குப் போதிய ஆதரவில்லா நிலைமையைக் காட்டுவதாகக் கருதலாம்.

ஐந்திணை ஐம்பதில் ஒரு தலைவி பாணனைக் கடிந்துரைக்கும் கூற்றாக,

> '..............புனல்வயல் ஊரற்குத்
> தூதாய்த் திரியும் பாண்மகனே' (22;1-2)

என்று குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளதைக் கொண்டு நுட்பமாகச் சிந்திப்பதாயின் அக்காலத்திலுள்ள பெரும்பான்மையான பாணர்களின் தாழ்ந்த நிலை நன்கு விளங்கும். வசதியான தலைமக்களை நாடி வாழ்வினை அமைப்பதற்காகப் பாணர்கள் இசையை விடவும் அவர்களுடைய இசைவினை நம்பித் தாழ்வுற்று நிற்பதைக் காணலாம். இங்கு கலைச் சிறப்பு கண்மூடி நிலைதாழ்ந்து விடுவதைப் பார்க்கலாம். மதிப்புடன் ஆதரிக்கப் பெற்ற கலையால்தான் சிறப்புடன் வளர முடியும்.

இசைக்கலையின் தேக்கம்

பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் பலவற்றில் இசைக்கலையைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் கிடைக்கப் பெற்றாலும் ஒரு சில நூல்களின் கருத்துக்களைச் சீர்தூக்கிப் பார்க்கும்போது அக்காலத்தில் கலை வளர்ச்சியில் ஒரு தேக்கநிலை இருந்திருக்குமோ என்று கருத வேண்டிய நிலை உள்ளது. அறநூல்களில் பல சமண சமயச் சார்புடையவை. அக்காலத்தில் சமண சமயம் தமிழ்நாட்டில் பரவிக் கொண்டிருந்த கால கட்டமாக இருந்திருக்கவேண்டும். இந்தச் சமயம் இன்பக் கலைகளை ஆதரிப்பதில்லை. அவை உலகியல் இன்பவுணர்க்குத் தூண்டு கோல்களாக இருப்பவை என்பது சமண சமயத் துறவியரின் கருத்து. ஆகையினால் அவற்றை வெறுத்தனர். அவற்றைச் சமுதாய அரங்கிலிருந்து அப்புறப்படுத்த முயன்றனர்.

கூடியவரைத் தாங்கள் இயற்றும் அற இலக்கியங்களில் அவற்றைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவதே இல்லை. குறிப்பிட்டாலும் அவற்றின் சிறப்பு துலங்கக் கூறுவதில்லை. இக்காரணம் பற்றியே பல சமண சமய அறநூல்கள் கவின்கலைகள் குறித்து எதுவும் சொல்லாமல் விட்டுள்ளன. ஏலாதி என்ற நூல் கலைகளுக்கு எதிரானக் கருத்துக்களை அள்ளிக் கொட்டியுள்ளது.

> 'பாடகம் சாராமை பாத்திலார்தாம் விழையும்
> நாடகம் சாராமை நாடுங்கால் — நாடகம்
> சேர்ந்தால் பகைபழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
> தீர்ந்தாற்போல் தீரா வரும்' (ஏலாதி; 25)

நாடகக் கலைக்கு எதிரான குரல் எழுப்பப் பெற்றுள்ளதை இந்தப் பாடலில் காணலாம். இன்னொரு பாடல் இசைக் கலையைத் தாக்குவதாக அமைகிறது.

'உண்ணீர் வழங்குளம் கூவல் வழிப்புரை
தண்ணீரே அம்பலம்தான் பாற்படுத்தான்—பண்ணீர
பாடலோ டாடல் பயின்றுயர் செல்வனாய்
கூடலோ டுடலுளான் கூர்ந்து' (ஏலாதி; 51)

சமுதாய நலன்கள் பலவற்றை உயர்வாகக் குறிப்பிடும் பாடலில் இசை, ஆடல், கூடல் ஆகிய வாழ்வின்பக் கூறுகள் வன்மையாகக் குறை கூறப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

ஏலாதி போன்று ஏனைய நூல்கள் கலைகளை இவ்வளவு கண்டிக்கவில்லை ஆயினும் எதுவும் ஆதரவுடன் பேசியதாகவும் தெரியவில்லை. இவற்றை நோக்கும்போது சங்ககால இசை உணர்வு பதினெண் கீழ்க்கணக்கு காலத்தில் அடக்கத்துக்கு உள்ளாகி இருக்கிறது என்பதை மிகத் தெளிவாக அறியலாம். ஆனால் அழிக்கப்படவில்லை. தமிழிசை மரபு ஆடம்பரமின்றி காப்பாற்றப்பட்டுள்ளது. கலைஞர் தங்களுடைய ஆதரவற்ற நிலையிலும் கலைகளை மறவாது காத்துள்ளமையால் பின்னர் வரவிருக்கும் காப்பிய காலத்தில் வளமான முறையில் அவை காலூன்றிக் கவினுற வளர்ந்து தமிழர் கலைச் செல்வ மரபில் சிறந்தவர்கள் என்பதை உலகுக்கு உணர்த்த முடிந்தது.

5. சிலப்பதிகாரத்தில் இசைத்தமிழ்

இரண்டாம் நூற்றாண்டுக் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தை முத்தமிழ்ப் படைப்பாகக் கூறுவர். அதில் முத்தமிழில் ஒன்றான இசைத்தமிழ் இரண்டறக் கலந்து அதன் பெருமையை நன்கு உயர்த்தியுள்ளது. அதை 'உரையிடை யிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' (பதி; 87) என்று பதிகம் குறிப்பிடுகிறது. உரையிடை இட்டனவும் பாட்டு உடையனவுமாகிய செய்யுள் என்று அடியார்க்கு நல்லார் இதற்கு உரை எழுதுகிறார். இங்கு பாட்டு என்பது இசைப்பாடல் களைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

காப்பியத்தின் முதல் காதையே மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் என்று அழைக்கப் பெறுகிறது. இதன் தொடக்கப் பகுதி நான்கு சிந்தியல் வெண்பாவால் ஆனது. அவை அனைத்தும் இசைத் தன்மையுடைய இனிய பாடல்கள். இவ்வாறு காப்பியத்துள் இடை யிடையே இனிமையான இசைப்பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. மேலும் கானல்வரிப் பாடல்கள், வேட்டுவ வரிப் பாடல்கள், ஆய்ச்சி யர் குரவைப் பாடல்கள், குன்றக் குரவைப் பாடல்கள் ஆகியவை மிக விரிவாகப் பாடப் பெற்றுள்ளன. அவை கூத்துடன் கலந்த அருமையான பாடல்கள். அக்கால இசை மரபை உணர்த்துவன. மக்கள் மத்தியில் பெருவழக்காக உள்ள கந்துக வரி, ஊசல் வரி, வள்ளைப் பாட்டு, வாழ்த்துப் பாடல்களும் வந்துள்ளன. அவை நாட்டுப்புற மரபைப் பின்பற்றி எழுதப்பெற்றவைகளாகத் தோன்று கின்றன. 'பாவைமார் ஆரிக்கும் பாடலே பாடல்' (29; 26; 5) என்ற அடி வள்ளைப்பாட்டு பாவையர் மகிழ்ந்து பாடும் பாடல் என்ற குறிப்பைத் தருவதாகும்.

'குடங்கைநெடுங் கண்பிறழ ஆடாமோ ஊசல்' (29;23;4)
'கார்செய் குழலாட ஆடாமோ ஊசல்' (29; 24; 4)
'மின்செய் இடைநுடங்க ஆடாமோ ஊசல்' (29; 25; 4)

என்பன போன்ற அடிகள் மங்கையர் மகிழ்ந்து பாடும் ஊசல் பாட்டை நினைவுபடுத்துவதாகும். மக்களின் இசை வழக்குகளை இளங்கோ நன்கு அறிந்தவர் என்பது இவற்றின் வாயிலாக விளங்கும். முறைப்படுத்தப் பெற்ற விதிமுறை இசையையும் சிறப்பாகத் தெரிந்து பல இசைக் குறிப்புக்களையும் இளங்கோ தந்துள்ளார்.

ஆடலும் பாடலும்

ஆடலும் பாடலும் கலைநிலையிலும் அமைப்பு முறையிலும் வேறுபாடுகள் நிறைந்த இருவேறு கலைகளாயினும் உணர்விலும் உறவுநிலையிலும் இணைவுடைய இரட்டைக் கலைகள். அவை தனித்து இயலுவதைவிட இணைந்து இயலும்போது விளையும் பயனும் சுவையும் மிகுதியான இன்பத்தைத் தருவதை அனைவரும் உணரலாம். சிலப்பதிகாரம் பல இடங்களில் இவ்விரு கலைகளின் இணைவையும் இன்பக்கலப்பையும் இயல்பாகவும் இனிதாகவும் விளக்கிக் காட்டுகிறது.

மாதவி ஒரு நடன மாது. அவளுடைய கலைச் சிறப்பு ஆடல், பாடல், அழகு ஆகிய மூன்றின் இணைவில் அமைந்து விளக்கம் பெறுகிறது. இணையற்ற இன்பம் இயல்பாக ஊற்றெடுக்கும் கவின் கலைகளாக ஆடலும் பாடலும் விளங்குகிறது. மனிதனின் மனத்தைக் கவர்ந்து கண்ணுக்கும் காதுக்கும் சுவையான விருந்தளித்து உணர்ச்சி அலைகளைக் கிளர்ந்தெழச் செய்யும் ஆற்றல் ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் உண்டு.

ஆடலாசிரியரைப் பற்றிக் கூறும் இளங்கோ இவ்விரு கலைகளிலும் மிக்கப் பயிற்சி தேவை என்பதை வலியுறுத்திக் கூறுகிறார்.

'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து
பதினோ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்
காடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்
கூடிய நெறியின கொளுத்தும் காலை (சிலப்; 3; 12-17)

என்பது இளங்கோவின் உறுதியான கொள்கை. தேசி, மார்க்கம் ஆகிய இருவகை கூத்துக்களின் அமைப்பை நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும்.

ஆடலாசிரியர் கூத்தை மட்டும் அறிந்திருந்தால் போதாது. அக்காலத்தில் சிறப்புடன் விளங்கிய பதினொரு ஆடல்களையும் அவற்றுக்கு உரிய பாடல்களையும் தகுந்த தாளக்கட்டுகளையும் அவர் முறையாகவும் நன்றாகவும் அறிந்திருக்க வேண்டும்.

பாட்டு என்பதில் அகநாடகம், புறநாடகம் என்னும் இருவகைகளுக்கும் உரியவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார். கந்தம் முதல் பிரபந்தவுரு ஈறாகவுள்ள இருபத்தெட்டும் அகநாடகத்துக்கு உரியன. புறநாடகத்துக்குத் தேவபாணி முதலாக அரங்கொழி செய்யுள் வரையுள்ள செந்துறை விகற்பங்கள் அனைத்தும் உரியவை ஆகும். உரை வழியாக அறியக்கூடிய இவற்றை இன்ன தன்மையுடையன என்று அறிய முடியாத நிலையில் அவை வழக்கிழந்துவிட்டன. இருப்பினும் அக்காலத்தில் பலவிதமான இசைப்பாடல்கள் நடனத்தில் பயிலும் முறையில் இருந்துள்ளன என்பதை உறுதிப்படுத்த முடியும். இவ்வாறு இசையிலக்கணம் வகுத்துள்ள மொழி எவ்வளவு திருத்தமுடையதாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கவேண்டும். இசைத்தன்மையில் இவ்வாறு வளர்ந்தும் வளம் பெற்றும் ஒரு மொழி இருக்க வேண்டுமானால் அந்த மொழியைப் பேசும் மக்கள் இசையுணர்வில் மிகத் தேர்ந்தவர்களாகவே இருந்திருக்க வேண்டும் என்று உய்த்துணரலாம்.

கூத்து விகற்பங்களுக்கு அமைந்த வாச்சியக் கூறுகளைக் 'கொட்டும்' என்று இளங்கோ குறிப்பிட்டுள்ளார். கொட்டுதல் என்ற தொழில் பெயரின் அடிப்படையில் அந்த வாச்சியக் கருவிகள் 'கொட்டு' என்ற பெயரைப் பெற்றுள்ளன. இவை தாள வாத்தியக் கருவிகள். இவை கீதானுகம், நிருத்தானுகம், உபயானுகம் என மூன்று வகைகளாக வாசிக்கப்படும். கீதத்துக்கு அல்லது பாடலுக்கு வாசிக்கும் முறை கீதானுகம என்றும், நிருத்தம் அல்லது நடனத்துக்கு உதவும் முறையில் வாசிப்பதை நிருத்தானுகம் என்றும், இரண்டுக்கும் தக்கவாறு வாசித்தலை உபயானுகம் என்றும் கூறுவர். இவற்றுக்குள்ள விதிகள் நூல்முறையாக வகுக்கப்பெற்றுள்ளன.

இளங்கோவின் குறிப்பு அக்கால ஆடல் பாடல் முறைகளைப் பற்றி ஓரளவு அறிந்து கொள்ள உதவுகிறது. பாடல் முறைகள் ஒழுங்கு படுத்தப்பெற்றுள்ளன. தாளம் தகுந்தவாறு அமைக்கப் பட்டுள்ளன. ஆடலும் பாடலும் இணைந்த கலைகள். ஆனால் ஆடலின்றிப் பாடலும், பாடலின்றி ஆடலும் இருந்துள்ளன. தாளமின்றி ஆடல் இல்லை. நிருத்தானுகம் பாடலில்லா ஆடலுக்கு உரிய தாளவிசைக் கருவியின் வாசிப்பைக் குறிப்பதைக் கொண்டு இவ்வாறு கருதலாம்.

பண்ணும் தாளமும் இசைந்த பாடல்

இசையின் வாயிலாகப் பண் தோன்றும். பண் தாளத்துடன் பொருந்திப் பாடலாக உருவாகும். இசை ஆசிரியரின் அமைதியைக் கூறும் இளங்கோ இதனை நன்கு விளக்குகிறார்.

'யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொ டிவற்றின்
இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து
வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கி' (3;26-29)

என்று வரும் சிலப்பதிகார அடிகள் இக்கூறுகளைச் செவ்வனே விளக்கிக் காட்டுகின்றன.

ஆடலுக்கு உரிய பாடல்களை நன்கு உணர்ந்து இசை கூட்டும் ஆசிரியர் இசையுணரும் ஆற்றலுடையவராகவும் இசைபுணர்க்கும் திறமையுடையவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். இவர் யாழ்ப்பாடல், குழல்பாடல் (வங்கியப் பாடல்), இருவகையான தாளங்களின் கூறுகள், மிடற்றுப்பாடல் (வாய்ப்பாட்டு), மந்தமான குரலுடைய தண்ணுமையின் தாளவிசைக் கூறுகள் அனைத்தையும் நன்றாகத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். கூத்தின் இயல்புகளை அறியாமல் இசையை அதனுடன் முறையாகப் புணர்க்க முடியாது. இருவகைப் பாடல்களுக்குப் பொருளான இயக்கம நான்கினையும் அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். மேலும் இயறசொல், திரிசொல், திசைச் சொல், வடசொல் ஆகிய நான்கு வகையினும் இசை இணைவிக்கும் திறம் தேவையானதாகும்.

யாழ், குழல் ஆகிய கருவிகள் பண்ணிசையாகப் பாடலைப் புலப்படுத்துவன. அவற்றுள் இசை இருப்பினும் பாடல் எழுத்துக்கள் இயங்காது. இசையின் வழி பண்ணைப் புலப்படுத்திப் பாடலை ஒலிப்பொருள் விளங்க வாசித்துக் காட்டல் வேண்டும். ஆனால் மிடற்றுப் பாடல் இசையாகவும் எழுத்தாகவும் ஒலிப்பது. இரண்டு வகைக்கும் தாளம் உண்டு. இதனை நன்கு உணர்ந்தும் முறையாக இளங்கோ இசையொலிக்கு உரிய யாழையும் குழலையும் முதலில் இணைத்துக் கூறிய பின்னர் எழுத்தொலி இசைக்கு உரிய மிடற்றைத் தனியாகச் சொல்லி இருவகைக்கும் பொதுவானத் தாளக் கூறுபாட்டைக் குறிப்பிடும் முறை இடையில் அமைத்துக் காட்டியுள்ள பாங்கு அவருடைய இசைவிளக்கும் திறனுக்கும் படைப்பாற்றலுக் கும் சான்றாக விளங்குகிறது.

சீருக்கு வரும் இவ்வுரை ஆசிரியர் கொண்டு கூட்டி விளக்கம் தருவது தெளிவு கருதி என்று கருதலாம். இங்குக் குறிக்கப்படாத வண்ணக் கூறுப்பாட்டையும் கூறப்படும் இருவகைத் தாளக் கூறுப் பாட்டையும் இணைத்துக் காண வேண்டிய பாலை நிலை, பண்ணு

நிலைகளையும் 'சீர்' என்பதன் அடக்கப் பொருளாகக் கொண்டு விளக்குகிறார்.

மிடற்றுப்பாடல் மூலாதாரத்திலிருந்து கிளம்பிய காற்று உயிர்ப் பால் இயங்கி, கருத்தால் உருவாகி, பண்களைப் பாடலுக்குத் தக்க வாறு அமைத்துப் பாடுவதாகும். இதில் இசையும் கருத்தும் இணைவதைக் காணலாம். யாழ், குழல் ஆகியவற்றிலிருந்து வேறு படுத்தி மிடற்றுப் பாடலை உரையாசிரியர் இவ்வாறு விளக்கிக் காட்டியுள்ளார். பாடலில் சுவைகள் அல்லது இரதங்கள் (இரசங்கள்) பொருத்தமாகக் கலந்திருக்க வேண்டும்.

செந்துறை, வெண்டுறை ஆகிய இருவகைப் பாடல்களும் நான்கு வகையான சொற்களில் கலந்து வருவது குறிப்பிடப்பட் டுள்ளது. பாடல் சொற்கள் இசைகூட்டுவதற்குப் பொருத்தம் உடையனவாக இருத்தல் வேண்டும். கருத்து வழு கூடாது. இசைக்கு மாத்திரம் அன்றிப் பாடல் பொருளுக்கும் சிறப்பு கூறப்பட் டுள்ளமை கருதத்தக்கது. பாடல்கள் இசைப் பயனுடையதாகவும் சமூகப் பயனுடையதாகவும் இருக்க வேண்டும் என்று அக்காலத்தில் கருதப்பட்டிருக்கலாம்.

தண்ணுமை இயக்கும் முறை

தண்ணுமை ஆசிரியரைப் பற்றிக் கூறும்போது அவர் அக் கருவியை எந்த எந்த இயல்புகள் விளங்கக் கையாள வேண்டும் என்பதை இளங்கோ தெளிவுபடுத்திக் கூறுகிறார்.

'ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே
பண்ணே பாணி தூக்கே முடமே
தேசிகம் என்றிவை ஆசின் உணர்ந்து
கூடை நிலத்தைக் குறைவின்று மிகுத்தாங்கு
வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கி
வாங்கிய வாரத் தியாழும் குழலும்
ஏங்கிய மிடறும் இசைவன கேட்பக்
கூருகிர்க் காரணம் குறியறிந்து சேர்த்தி
ஆக்கலும் அடக்கலும் மீத்திறம் படாமைச்
சித்திரக் கரணம் சிதைவின்று செலுத்தும்
அத்தகு தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வனும்
(3;45-55)

தண்ணுமை ஆசிரியர் அனைத்துக் கூத்துக்கள், பாடல்கள், இசைகள் ஆகியவற்றின் கூறுபாடுகளை ஓசை நயம் புலனாகப் புரிந்திருக்க வேண்டும். இருவகைத் தாளங்கள், ஏழுவகைத் தூக்குகள் ஆகியவற்றை அறிந்திருப்பதுடன் இவற்றின் முடங்கள், நால்வகைச் சொற்கள் அனைத்தையும் தெரிந்திருக்க வேண்டும். ஓர் உருவை (சொல்லை) இரட்டிக்கிரட்டி (இருமுறை) இசைக்கும்போது நெகிழாதவாறு நிரப்பி நிறுத்த வேண்டும். பாடலுக்குத் தக்கவாறு நிற்குமானம் நிறுத்திக் கழியுமானம் கழித்து தண்ணுமை வாசிக்கத் தெரிதல் முக்கியம். யாழ், குழல், கண்டப் பாடல்களுடன் தண்ணுமை இணைதல் வேண்டும். குறியறிந்து கேட்போரின் செவிகளைக் கவர்தல் வேண்டும். மற்ற கருவிகளுடன் சேர்ந்து அவற்றின் குறைநிரப்பி, அக்கருவிகளின் மிகையடக்கி, ஆக்குமிடத்திலும் அடக்குமிடத்திலும் இசையின் இரந்திரம் தோன்றாதபடி செய்தல் வேண்டும். கையின் தொழிலைக் கவின் பெறக்காட்டித் தண்ணுமை இயக்குதல் சிறப்பு.

ஆடல், பாடல், இசை, தமிழ், பண், பாணி, தூக்கு, முடம், தேசிகம் ஆகிய ஒன்பது கூறுகளைப் பற்றியும் அவற்றின் ஆசுகளைப் பற்றியும் உணர்ந்து தண்ணுமை ஆசிரியர்கள் தொழிற் படவேண்டும் என்று வலியுறுத்திக் கூறுகிறார். ஆசு என்பது சிறுமையும் குற்றமும் ஆகும். புலமையில் சிறுமையும் கலையாற்றலில் குற்றமும் ஆசிரியனிடம் இருக்கவே கூடாது. இருப்பின் அப்பொறுப்புக்கும் பதவிக்கும் தகுதியுடையவர் அல்லர். பயிலும் மாணாக்கரின் ஆசினை நீக்கி அறிவை முழுமையாக்க முயல்வது ஆசிரியப் பணி.

தமிழ் என்பதற்கு விளக்கமாகச் சொற்களில் வடவெழுத்து வருமாயின் அதனை நீக்கித் தமிழ் வழிப்படுத்துவதும், இயல் இசை நாடகம் ஆகிய மூன்று தமிழ் வழக்கங்களை நன்கு தெரிவதும் ஆகும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. தேசிகம் என்பது இயற்சொல், திசைச்சொல், திரிசொல், வடசொல் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தும் முறையாகும்.

ஆக்கல், அடக்கல், மீத்திறம்படாமை என்ற மூன்று தொடர்களும் தண்ணுமைக் கருவியின் பயன்பாட்டுச் சிறப்பை எடுத்துக் காட்டுவனவாகக் காணப்படுகின்றன. இசை நிகழ்ச்சிகளில் யாழ், குழல் போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகள் விட்டு நீங்கும் இடங்களை இட்டு நிரப்பும் பொறுப்பு தண்ணுமையைச் சார்ந்தது. அவை மிகுந்து இசைப்பின் அடக்கியாளும் திறனும் தண்ணுமைக்கு

வேண்டும். ஆனால் எந்த இடத்திலும் அதன் பணி மிஞ்சி மிகை யாகிவிடக் கூடாது. இன்றைய நாதசுவர இசை நிகழ்ச்சிகளில் தவில் வாசிப்பவர்கள் இசைத் தொடக்கம், நிரவல், முடிவு, இடை நிறுத்தங்கள் ஆகியவற்றுக்குத் தக்கவாறு நிரப்பு கொடுத்து மேவி விடுவதைக் காணலாம்.

தண்ணுமையின் தனிச் சிறப்புக்கள் இளங்கோவால் இப்பகுதி யில் நன்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அக்காலத்தில் தாளவிசைக் கருவிகளில் மிகச் சிறப்பான இடத்தைத் தண்ணுமை பெற்றிருக்க வேண்டும். சங்க காலத்திலும் இக்கருவி இசைவல்லுநரால் பயன் படுத்தப் பெற்றுள்ளது. தமிழ் மக்கள் மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே தண்ணுமையைக் கையாண்டு இசைப்பயன் துய்த்துள்ளனர். அதன் பயன்பாட்டுத் தன்மையை அறிந்த தமிழர் அதற்கு அரிய முறை யில் இளங்கோவின் காலத்துக்கு முன்னரே விதி அமைத்துள்ளனர். இதை நோக்கித் தமிழ் மக்களின் இசையறியும் நுட்பமும் எவ்வளவு காலத்துக்கு முன் சீரும் திருத்தமும் பெற்று விளங்கியுள்ளது என்பதை அறியலாம்.

குழலிசை இயக்கம்

பண்ணிசைக் கருவிகளில் யாழை அடுத்து மிகச் சிறப்புடன் விளங்கியது குழலாகும். அது பலவகைப்படும். அதன் இயக்க முறையினை இளங்கோ விளக்கமாகத் தருகிறார்.

'சொல்லிய இயல்பினில் சித்திர வஞ்சனை
புல்லிய அறிந்து புணர்ப்போன் பண்பின்
வர்த்தனை நான்கும் மயலறப் பெய்தாங்
கேற்றிய குரலிளி என்றிரு நரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆகிப்
பண்ணமை முழவின் கண்ணெறி அறிந்து
தண்ணுமை முதல்வன் தன்னொடும் பொருந்தி
வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்
கிசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
வந்தது வளர்த்து வருவ தொற்றி
இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து
வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்
கீர நிலத்தின் எழுத்தெழுத் தாக
வழுவின் றிசைக்கும் குழலோன் தானும்' (3;56-69)

இசை நூல்களில் இசையெழுப்ப வேண்டிய முறைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுக்குத் தக்கவாறு குழலோன் தன் கருவியை இயக்க வேண்டும். சித்திரப் புணர்ப்பு என்றும் வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்றும் இருவகையாகக் குழலிசைப் புணர்ப்பைப் பிரித்துள்ளனர். இசைகொள்ளும் எழுத்துக்களில் பண்ணீர்மை நிறுத்தலாகும். அதாவது பண்ணுக்கு உரிய இசையைத் தக்கவாறு தகுந்த எழுத்துக்களில் இணைத்து இசையெழுப்புதல் என்பது விளக்கம். வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்பது இசை கொள்ளாத அல்லது இசையை ஏற்காத ஒலியுடைய எழுத்துக்களை நெகிழ்வித்து இசை கூட்டுவதாகும். வல்லொற்று வரும் போது அவற்றை மெல்லெழுத்து போன்று நெகிழொலி காட்டி இசையை இணைக்க முயல்வது என்பது சான்றுடன் தரும் விளக்கம். இத்தகைய முறையில் இசைபுணர்க்கும் குழலோன் பாடலைப் புரிந்து பாடல் ஆசிரியன் போன்று அறிவுடன் விளங்க வேண்டும். பொருளிசை வழுவின் குரலிசை சிறவாது என்ற குறிப்பை இளங்கோ இதனால் அறியக் காட்டுகிறார்.

வங்கியத்தில் விரல் ஊர்ந்து ஊதுந்துளைகள் தர்ச்சனி (சுட்டா முட்டி அல்லது ஆள்காட்டி விரல்) முதலாக விட்டுப் பிடிப்பது ஆரோகணம் ஆகும். ஆரோகணம் என்பது சுவரம் சுவரமாக மேலேறிச் செல்லுதல். அடுத்து கனிட்டன் (சிறுவிரல் அல்லது சுண்டு விரல்) முதலாக விட்டுப் பிடிப்பது அவரோகணம் ஆகும். அதாவது சுவரம் சுவரமாக இசையிறக்கம் காட்டுதல். இவ்விரண்டு நிலையிலும் நிரவிப் பயிலல் வர்த்தனை என்று கூறப்படும். இவ்வாறு நூற்று மூன்று பண்ணீர்களையும் அவற்றிற்கு உரிய நிலை குலையாமல் நிறைவு[4] படுத்திக் காட்டும் திறமையுடையவராகக் குழலோர் இருத்தல் வேண்டும்.

பதினாலு கோவைகளிலும் குரல் நரம்பு இரட்டித்து வரும் அரும்பாலையும், இளி நரம்பு இரட்டித்து வரும் மேற்செம்பாலையும், அவற்றைப் போன்றது அல்லாத பாலைகளையும் இசைநூல் கூறும் முறைமைகளின்படி இசைத்துக் காட்டும் திறமை குழலோருக்கு இருக்க வேண்டும்.

பண்ணுதல் அமைந்த முழவின் கண்ணிலிருந்து எழும் தாளத் தட்டுகளுக்குத் தக்கவாறும், தண்ணுமையின் தாளவிசைக்கு ஒத்தும் குழலோன் இசை எழுதல் முறையாகும். நிறத்தினை யுடைய பட்டடையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பண்களை இனிய இசையாக எழுப்பும் யாழுக்கு இனிது பொருந்தி குழலோர்

இசைத்தல் வேண்டும். பாடுகின்ற பண்களுக்கு சுரம் குறைவு படாமல் குழல் இசை நிறைந்து எழுதல் முறையாகும்.

முதல்நடை, வாரம், கூடை, திரள் என்று கூறப்படும் நான்கு இயக்கங்களில் முதல்நடை மிகத் தாழ்ந்த செலவினை உடையது. திரள் மிகவும் முடுகிய நடை கொண்டது. வாரப்பாடல் சொல் லொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் பெற்றது. கூடைப் பாடல் சொற்செறிவும் இசைச் செறிவும் மிக்கது. இத்தகைய சிறப்புகளை நன்கு உணர்ந்து இவ்விரண்டிற்குள்ளும் வாரப்பாடலை அளவு கண்டு நிறுத்த வல்லவராகக் குழலோர் இருத்தல் வேண்டும். கூடைப்பாடலும் இவ்வாறு அமைதல் வேண்டும் என்பது அரும் பத உரை விளக்கம்.

பாடலிலுள்ள சொற்களின் எழுத்துக்கள் சிதையாதவாறு இசை யமைத்துக் கொள்வது முறை. சிலர் எழுத்து எழுத்தாக என்று இளங்கோ குறிப்பிடுவது சுரக் குறிப்பு எழுத்துக்களான சரிகம பதநி என்ற ஏழையும் குறிக்கும் என்று கருதுவர். இவ்வாறு விளக்கிக் கூறப்பட்டுள்ள விதிகளை நன்கு அறிந்து இசையை முறையாகவும் இனிதாகவும் குழல் வழியே எழுப்ப வல்லவரே சிறந்த குழலோர்என்று மதிக்கப்படுவர்.

யாழிசை அமைப்பு

இளங்கோவின் காலத்தில் யாழ் மிகச் சிறந்த இசைக்கருவி யாக மதிக்கப் பெற்றுள்ளது. அதில இசையமைத்து பண்படைத்துக் காட்டும் பாங்கினை மிக விளக்கமாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் கூறு கிறார்.

'ஏரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி
வன்மையில் கிடந்த தார பாகமும்
மென்மையில் கிடந்த குரலின் பாகமும்
மெய்க்கிளை நரம்பில் கைக்கிளை கொள்ளக்
கைக்கிளை ஒழிந்த பாகமும் பொற்புடைத்
தளராத் தாரம் விளரிக் கீத்துக்
கிளைவழிப் பட்டனள் ஆங்கே கிளையும்
தன்கிளை அழிவுகண் டவள்வயிற் சேர
ஏனை மகளிரும் கிளைவழிச் சேர
மேல துழைஇளி கீழது கைக்கிளை

வம்புறு மரபில் செம்பாலை ஆய
திறுதி ஆதி யாக ஆங்கவை
பெறுமுறை வந்த பெற்றியின் நீங்காது
படுமலை செவ்வழி பகரரும் பாலையெனக்
குரல்குர லாகத் தற்கிழமை திரிந்தபின்
முன்னதன் வகையே முறைமையிற் றிரிந்தாங்
கிளி முத லாகிய வெதிர்படு கிழமையும்
கோடி விளரி மேற்செம் பாலையென
நீடிக் கிடந்த கேள்விக் கிடக்கையின்
இணைநரம் புடையன வணைவுறக் கொண்டாங்
கியாழ்மேற் பாலை யிடமுறை மெலியக்
குழன்மேற் கோடி வலமுறை மெலிய
வலிவு மெலிவுஞ் சமனு மெல்லாம்
பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன்
எண்ணிய நூலோ ரியல்பினின் வழாஅது
மண்ணக மொருவழி வகுத்தனர் கொண்டு (3; 70-96)

இளங்கோ யாழாசிரியனின் திறமைகளை விளக்கிக் காட்டும்போது அக்காலப் பண்ணிசை வழக்கங்களை அறியுமாறு கூறுகிறார். ஆயப்பாலையின் சிறப்பை முதலில் எடுத்து விளக்குகிறார். அது ஒழுங்கான பாடலமைப்புக்குப் பொருந்தி பதினாலு கோவைப் பொலிவுடன் அமைவது. அதில் செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை என்று சொல்லப்படும் ஏழு பாலைகளையும் இணை நரம்புகளாகத் தொடுத்து நிரப்பமைத்து நிறத்தமுடன் காட்டப்படும். இதில் ஏழாகச் சொல்லப்படுபவை ஏழு இசைகளாக (சப்த சுரங்கள்) இருக்குமோ என்று எண்ணுமாறு அமைந்து உள்ளன. அவ்வாறாயின் ஆயப்பாலை என்பது ஒரு முழுமைப் பண்ணாக (மேள கர்த்தா) இருக்க வேண்டும். இவ்விளக்கம் அப் படிக் கருதுவதற்குச் சரியான முறையில் பொருந்துவதாக இல்லை. அக்கால இசையமைப்பு முறை நன்கு விளங்க முடியாத நிலையில் இருப்பதினால் எதையும் உறுதிப்படுத்திக் கூற முடியவில்லை. ஆயினும் இக்கால இசையின் முன்னமைப்பு என்று கருதுமாறு பல அமைப்பு முறைகள் காணப்படுகின்றன.

'தாரபாகமும்' என்று கூறியுள்ளதை அரும்பதவுரை ஆசிரியர் விளக்கும் போது வரப்பட்ட பாலையின் முடிவுதானமாய் வலிந்த

நிலைமையினை உடைய தாரம் பெற்ற இரண்டலகில் ஓரலகையும் விளரிப்பாலையின் முதல்தாரமாதலின் மேல் நிற்கிற குரல் நரம்பு பெற்ற நான்கு அலகில் இரண்டு அலகையும் தார நரம்பில் அந்தரக் கோலிலே கைக்கிளையாக நிறுத்தத் தாரம்தான் கைக்கிளை ஆயிற்று என்று கூறுகிறார். அந்த நரம்பில் ஒழிந்த ஓர் அலகை யும் பண்டை விளரியிலே கூட்டும் போது அவ்விளரி துத்த நரம் பாகிறது. இவ்வாறு பன்னிருகால் திரிக்கப் பன்னிரண்டு பாலை யும் பிறக்கிறது. பன்னிரண்டு பாலையிலிருந்து தொண்ணூற்று ஒன்றும், பன்னிரண்டுமாக மொத்தம் நூற்றுமூன்று பண்கள் தோன்றக் காரணமாகிறது. இவ்விளக்கப் பகுதியில் வரும் நரம்பு, பாலை ஆகிய சொற்கள் இசைப் பகுதிகளான சுரங்களைக் குறிப் பிடுவனவாகத் தோன்றுகிறது.

பன்னிரு பாலை என்பது சட்சம், இரண்டு ரிடபம், இரண்டு காந்தாரம், இரண்டு மத்திமம், பஞ்சமம், இரண்டு தைவதம், இரண்டு நிசாதம் ஆகிய பன்னிரண்டையும் குறிப்பனவாக இருக் கலாமா என்று கருதலாம். அலகு என்பதைச் சுரத்தின் இசைப் பகுதிகளாகக் கொண்டு பண்ணின் உருவாக்கம் பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

உழை முதல் கைக்கிளை இறுதியாக உள்ள மெலிவு நான்கும், சமம் ஏழும், வலிவு மூன்றும் இணைந்து செம்பாலை ஆகிறது என்று கூறப்பட்டுள்ளதை மேலும் உணர்ந்து காண வேண்டும். கைக் கிளை குரலாகப் படுமலைப்பாலையும், துத்தம் குரலாகச் செவ் வழிப்பாலையும், குரல் குரலாக அரும்பாலையும் தற்கிழமை திரிந்த பின் தோன்றும். இவ்வாறு தாரம் குரலாகக் கோடிப்பாலையும், விளரிக் குரலாக விளரிப் பாலையும், இளி குரலாக மேற்செம்பாலை யும் தோன்றும். மேற்செம்பாலைப்பண் இளிநரம்பு இரட்டித்தல் நிலைமை உடையதாய் இக் கோவைப்பால் பன்னிரண்டு ஆவது சிறந்து விளங்கும்.

இப்பதினாலு கோவைகளைப் பாலைநிலைத் தன்மையுடன் இரட்டித்த குரல் குரலாகிய அரும்பாலையும், இளி குரலாகிய மேற் செம்பாலையும் போல் அல்லது ஐந்து பாலைகளையும் உழை குர லாகச் செம்பாலைக்கு உழை பெய்தும், கைக்கிளைக்குக் குரலாகிய படுமலைக்கு கைக்கிளை பெய்தும், துத்தம் குரலாகச் செவ்வழிப் பாலைக்கும், துத்தம் பெய்வித்து, தாரம் குரலாகக் கோடிப் பாலைக்குத் தாரம் பெய்தும், விளரி குரலாக விளரிப்பாலைக்கு விளரி பெய்தும் பாடப்பெறும் என்பது சிந்தனைக்கு உரியது. யாழிடத்தில் அரும்பாலை முதலிய இடமுறை மெலியவும் குழலில்

கோடிப்பாலை முதலியவும் வலமுறை மெலியவும் பாடல்கள் பாடப்பெறுகின்றன.

யாழோன் இசையறிவு மிக்கவனாக இருக்க வேண்டும் என்பதை நன்கு தெரிந்துள்ள பல செய்திகள் வாயிலாக இளங்கோ காட்டிச் செல்கிறார். அக்கால இசையமைப்பு மிகவும் நுட்பமானது. மிகவும் சிறப்புடையது. இதனை நன்கு உணர்ந்து யாழோன் தன் திறமையில் யாழை மீட்டி இசைக்க வேண்டும்.

யாழிசை மீட்டல்

கானல் வரியில் மாதவி யாழிசை மீட்டுவதை மிக விரிவாக இளங்கோ கூறுகிறார். இசைக்கருவியைப் புனிதமாகக் கருதியுள்ளனர். குற்றமற்ற கருவியில்தான் இசையெழுப்பியுள்ளனர். யாழ் மிக அழகாகக் கோலம் செய்யப் பெற்று உறையுள் நன்கு பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளது. அதை விளக்கும் முறையைக் காணலாம்.

> 'சித்திரப் படத்துட்புக்குச் செழுங்கோட்டின் மலர்புனைந்து
> மைத்தடங்கண் மணமகளிர் கோலம்போல் வனப்பெய்தி
> பத்தரும் கோடும் ஆணியும் நரம்புமென்
> றித்திறத்துக் குற்றம்நீங்கிய யாழ்கையில் தொழுது
> வாங்கி' (சிலப்; 7; 1-4)

சித்திரங்கள் நிறைந்த அழகான துணியால் செய்த உறையில் யாழைப் பாதுகாப்பாக வைத்துள்ளனர். மங்கல மடந்தையின் வனப்பும் மதிப்பும் அதற்கு இருந்ததாகத் தெரிகிறது. அதன் எந்தப் பகுதியிலும் எந்த விதமான குற்றமும் இருத்தல் கூடாது. அத்தகைய யாழைத் தொழுது மாதவி கையில் வாங்குகிறாள்.

யாழை எப்படி மீட்டி வாசிக்கிறாள் என்பதைப் பின்னர் இளங்கோ விளக்குகிறார். அதனை முறையாகக் காண்பது அக்கால இசையெழுப்பும் செயல்பற்றிச் சரியாக அறிய உதவும்.

> 'பண்ணல் பரிவட்டணை ஆராய்தல் தைவரல்
> கண்ணிய செலவு விளையாட்டுக் கையூழ்
> நண்ணிய குறும்போக் கென்று நாட்டிய
> எண்வகையால் இசையெழீஇப்
> பண்வகையால் பரிவுதீர்ந்து
> மரகதமணித் தாள்செறிந்த மணிகாந்தள் மெல்விரல்கள்

பயிர்வண்டின் கிளைபோலப் பன்னரம்பின் மிசைப்படர
வார்தல் வடித்தல் உந்தல் உறழ்தல்
சீருடன் உருட்டல் தெருட்டல் அள்ளல்
ஏருடைப் பட்டடையென இசையோர் வகுத்த
எட்டு வகையி சைக்கர ணத்துப்
பட்டவகைதன் செவியினோர்த்
தேவலன்பின் பாணியாதெனக்
கோவலன் கையாழ் நீட்ட அவனும்' (சிலப்; 7; 5-18)

யாழ் மீட்டுவதற்குரிய விதிகளைக் குறிப்பிட்டு இளங்கோ காட்டு கிறார். அவை பண்ணல், பரிவட்டணை, ஆராய்தல், தைவரல், செலவு, விளையாட்டு, கையூழ், குறும்போக்கு என எட்டு ஆகும்.

அவற்றுள் பண்ணல் என்பது,

'வலக்கைப் பெருவிரல் குரல்கொளச் சிறுவிரல்
விலக்கின் றிளிவழி கேட்டும்.........
இணைவழி ஆராய்ந் திணைகொள முடிப்பது
விளைப்பரு மரபில் பண்ண லாகும்.'[1]

சுரங்கள் சரிவர நரம்பில் இயங்குகின்றனவா என்பதனை அறிய பெருவிரல் தொட்டு குரலை அறிந்தும், சிறுவிரலால் இளியை உணர்ந்தும் காண்பதாகும். குரலும் இளியும் முக்கிய சுரங்கள் என்பது இதனால் புலப்படும். அவற்றைக் கொண்டு ஏனைய சுரங்கள் ஒழுங்குபட இசைக்கும்.

அடுத்துப் பரிவட்டணையைப் பற்றி அரும்பத உரையாசிரியர் நூற்பா வாயிலாக விளக்குகிறார்.

'பரிவட் டணையின் இலக்கணம் தானே
மூவகை நடையின் முடிவிற் றாகி
வலக்கை இருவிரல் வனப்புறத் தழீஇ
இடக்கை விரலில் இயைவ தாகத்
தொடையொடு தோன்றியும் தோன்றா தாகியும்
நடையொடு தோன்றும் நயத்த தாகும்.'[2]

---

1. இளங்கோவடிகள், சிலப்பதிகாரம், மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியாராக்கு நல்லாருரையும், உ. வே. சா. ஏழாவது பதிப்பு, (1960) பக். 201.

2. மேற்படி பக். 201.

யாழிசை நடையைப் பொதுநிலையில் சோதித்து அறியும் முறை இதனால் விளக்கப்படுகிறது. அடுத்ததாக ஆராய்தலைப் பற்றிய குறிப்பு தரப் பெறுகிறது.

'ஆராய்தல் என்ப அமைவரக் கிளப்பின்
குரன்முத லாக இணைவழி கேட்டும்
இணையி லாவழிப் பயனொடு கேட்டும்
தாரமும் உழையும் தம்மிற் கேட்டும்
குரலும் விளியும் தம்மிற் கேட்டும்
துத்தமும் விளரியும் கைக்கிளை கேட்டும்
விளரி கைக்கிளை விதியுளிக் கேட்டும்
தளரா தாகிய தன்மைத் தாகும்.'[3]

ஆராய்தல் வாயிலாகச் சுரங்கள் ஒவ்வொன்றையும் எவ்வெவ்வாறு ஆய்ந்து சரிகாணுதல் வேண்டும் என்பது விளக்கப்படுகிறது. தைவரல் தொடர்ந்து கூறப்பெற்றுள்ளது.

'தைவரல் என்பது சாற்றும் காலை
மையறு சிறப்பின் மனமகிழ் வெய்தித்
தொடையொடு பட்டும் படாஅ தாகியும்
நடையொடு தோன்றி யாப்புநடையின்றி
ஓவாச் செய்தியின் வட்டணை ஒழுகிச்
சீரேற் றியன்றும் இயலா தாகியும்
நீர வாகும் நிறைய தென்ப.'[4]

தைவரல் என்பது சுருதி சேர்த்துப் பாட்டிசையுடன் நரம்பிசை பொருந்துதலை அறிவதாகும். செலவு என்பதின் விளக்கம் இதற்குமேல் தரப்படுகிறது.

'செலவெனப் படுவதன் செய்கை தானே
பாலைப் பண்ணே திறமே கூடமென
நால்வகை இடத்து நயந்த தாகி
இயக்கமும் நடையும் எய்திய வகைத்தாய்ப்
பதினோ ராடலும் பாணியும் இயல்பும்
விதிநான்கு தொடர்ந்து விளக்கிச் செல்வதுவே.'[5]

---

3. மேற்படி, பக். 201.
4. மேற்படி பக். 201-202.
5. மேற்படி பக். 202.

பண்ணுக்கும் திறத்துக்கும் நால்வகை இடத்துக்கும் யாழின் இயக்கம் பொருந்த வேண்டும். கூத்துக்களுக்கும் ஒத்து இசையெழ வேண்டும். இவற்றைக் கருதிச் சோதித்தல் செலவு எனப்படும். அடுத்து விளையாட்டின் விதி கூறப்படுவதைக் காணலாம்.

'விளையாட் டென்பது விரிக்கும் காலை
கிளவிய வகையின் எழுவகை எழாலும்
அளவிய தகைய தாகும் என்ப.'[6]

ஏழுவகைச் சுரங்களின் எழாலை அறிவது விளையாட்டு. இனி கையூழ் பற்றி அறியலாம்.

'கையூழ் என்பது கருதும் காலை
எவ்விடத் தானும் இன்பமும் சுவையும்
செவ்விதில் தோன்றிச் சிலைத்துவர வின்றி
நடைநிலை திரியாது நண்ணித் தோன்றி
நாற்பத் தொன்பது வனப்பும் வண்ணமும்
பாற்படத் தோன்றும் பகுதித் தாகும்.'[7]

இசையின் இன்பம், சுவை போன்றவைச் சிறப்பாகத் தோன்ற யாழமைப்பு மிக முக்கியம். வனப்பும், வண்ணமும் விளங்க வேண்டும். இவற்றை நன்கு உணர்வது கையூழாகும். இறுதியாகக் குறும்போக்கைப் பற்றிய விளக்கம் தரப்படுகிறது.

'துள்ளற் கண்ணும் குடக்குத் துள்ளும்
தள்ளா தாகிய உடனிலைப் புணர்ச்சி
கொள்வன எல்லாம் குறும்போக் காகும்.'[8]

இசைச் சீர்மை, யாழின் செம்மை அனைத்தையும் நன்கு அறிந்து சரிபார்த்த பின்னரே யாழில் இசையோட்டிப் பாடுதல் வேண்டும். அவற்றிற்கு உரிய விதிகள் நுட்பவுணர்வாக வகுக்கப் பெற்றுள்ளமை தமிழரின் இசையுணர்வு, இசையார்வம், இசைத் தூய்மை போன்றவற்றை நன்கு விளக்குவன ஆகும்.

---

6. மேற்படி பக். 202.
7. மேற்படி பக். 202.
8. மேற்படி பக். 202.

பின்னர் இசைநுணுக்கத்துடன் சுட்டியும் ஓர்ந்தும் யாழ்நிலை உணர்தலை இளங்கோ வகையிட்டுக் காட்டுகிறார். அது ஆறு முறையில் அமையும்.

1. வார்தல்— இது சுட்டு விரலால் செய்யப்படுகிறது.
2. வடித்தல்— சுட்டு விரலும் பெருவிரலும் கூட்டி நரம்பை அகமும் புறமும் ஆராயும் செயல்.
3. உந்தல் — நரம்புகளை உந்தி வலிவிற்பட்டதும் மெலிவிற்பட்டதும் நிரலிழிபட்டதும் என அறிதல்.
4. உறழ்தல் — ஒன்றிடையிட்டும் இரண்டிடையிட்டும் ஆராய்ந்து காணல்.
5. உருட்டல்— இடக்கைச் சுட்டு விரல் தானே உருட்டலும் வலக்கைச் சுட்டு விரல் தானே உருட்டலும் இரண்டு பெருவிரல்கள் தானே உருட்டலும் எனப் பலவாறு வருதல்.
6. தெருட்டல்—தெருட்டல் என்பதற்கு ஒரு விதியாக நூற்பா தரப்பட்டுள்ளது.

'தெருட்டல் என்றது செப்பும் காலை
உருட்டி வருவ தொன்றே மற்ற
ஒன்றின் பாட்டுமடை யொன்ற நோக்கின்
வல்லோர் ஆய்ந்த நூலே ஆயினும்
வல்லோர் பயின்ற கட்டுரை ஆயினும்
பாட்டொழிந் துலகினில் ஒழிந்த செய்கையும்
வேட்டது கொண்டு விதியுற நாடி'

இதனை அறிதல் வேண்டும். இதன் விளக்க விதிகள் இசைத் தமிழ்ப் பதினாறு படலத்துள் கரணவோத்துள் காணக் கிடைக்கும்.

வரிப்பாடல்

கானல் வரியில் இளங்கோ பலவகையான வரிப்பாடல்களை எழுதியுள்ளார். வரி என்பது பாடல், ஆடல் ஆகிய இரு கலைகளையும் குறிக்கும் ஒரு பொதுச் சொல்லாகக் காணப்படுகிறது. வேட்டுவ வரி ஆடலையும், கானல்வரி பாடலையும் குறிப்பிடுவன. வரிப்பாடல் பெரும்பான்மை யாழ்மீட்டி அதன் இசைக்குத் தக்கவாறு பாடப்படுவதாகத் தோன்றுகிறது.

வரிப்பாடல் பண்ணும் திறமும் செயலும் பாணியும் ஒரு நெறியாக அன்றி மயங்கச் சொல்லப்பட்ட எட்டின் இயல்பும் ஆறின் இயல்பும் பெற்று வருவது. மேலும் அது தன் முதலும் இறுதியும் கெட்டு இயல்பும் முடமும் ஆக முடிந்து கருதப்பட்ட சந்தியும் சார்ந்தும், பெற்றும் பெறாமலும் வரும். அதுதான் தெய்வம் சுட்டியும் மக்களைப் பரிச்சியும் (புகழ்ந்தும்) வரும். (அரும். உரை. பக். 203) எட்டின் இயல்பு, ஆறின் இயல்பு பற்றித் தெளிவான விளக்கம் இல்லை. அக்காலத்தில் அவை பெருவழக்காக இருந்திருக்கும். அனைவருக்கும் நன்கு தெரிந்தவை என்று கருதி விளக்கம் தராது விட்டிருக்கலாம்.

தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாடல் என்பது பற்றிய விளக்கம் எடுத்துக்காட்டு வாயிலாகத் தரப்பட்டுள்ளது.

'அழலணங்கு தாமரை அருளாழி
உடையகோன் அடிக்கீழ்ச் சேர்ந்து
நிழலணங்கு முருகுயிர்த்து நிரந்தலர்ந்து
தோடேந்தி நிழற்றும் போலும்
நிழலணங்கு முருகுயிர்த்து நிரந்தலர்ந்து
தோடேந்தி நிழற்று மாயின்
தொழலணங்கும் அன்புடையார் சூழொளியும்
வீழ்கரியும் சொல்லா வன்றே.'[9]

இது தெய்வம் சுட்டிய ஒரு வரிப்பாடல். இதனைப் போன்று வரும் என அறிய வேண்டி இப்பாடல் எடுத்துக்காட்டப் பெற்றுள்ளது.

அடுத்து மக்களைச் சுட்டிய வரிப்பாடலுக்குக் கானல்வரியிலிருந்து ஆற்றுவரியாகப் பாடிய பாடல் தரப்படுகிறது.

'திங்கள் மாலை வெண்குடையான்
சென்னி செங்கோல் அதுவோச்சிக்
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவாய் வாழி காவேரி
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவா தொழிதல் கயற்கண்ணாய்

---

9. மேற்படி பக். 203.

மங்கை மாதர் பெருங்கற்பென்
றறிந்தேன் வாழி காவேரி' (சிலப்; 7; பா; 2)

இப்பாடல் யாழிசையுடன் வாயால் பாடப்பட்டது என்பது தெளிவு. இப்பாடலின் பொருளைக் கேட்டு மாதவி வருந்துவதிலிருந்து இதை அறியலாம்.

இவைக் **கூடைப் பாடல்.** இதற்கு இலக்கணம் கூறப்படுகிறது.

'கூடை என்பது கூறுங் காலை
நான்கடி ஆகி இடையடி மடக்கி
நான்கடி அஃகி நடத்தற்கும் உரித்தே.'[10]

வாரப்பாடல் இதிலிருந்து மாறுபட்டது. அதன் அமைப்பு விதியும் தரப்பட்டுள்ளது. இவை அடிவரை உள்ளவை.

'வாரம் என்பது வகுக்குங் காலை
நடையினும் ஒலியினும் எழுத்தினும் நோக்கித்
தொடையமைந் தொழுகும் தொன்மைத் தென்ப'[11]

வாரப்பாடல் கூடைப்பாடலை விடவும் கட்டுப்பாடு மிக்கதாகத் தோன்றுகிறது. நடை, ஒலி, எழுத்து ஆகிய மூன்று நிலையிலும் கட்டுப்பாடு உள்ளது. இது நல்ல ஒழுக்குடைய தொன்மைப் பாடலாக அமைகிறது. தொன்மையிலேயே இவ்வளவு கட்டுப்பாட்டு விதிகளுடன் பாடல்கள் இருக்குமாயின் தமிழரின் இசைச் சிறப்பு எவ்வளவு பழமையானது என்று நன்கு விளங்கும். இசையின் இயல்பு, தன்மை, எழுதல் முறை ஆகியவற்றை நன்கு அறியாவிட்டால் இத்தகைய சிறப்பான அமைப்புடைய பாடல்களை வழக்கத்துக்குக் கொண்டு வந்திருக்க முடியாது.

வரிப்பாடல்கள் முகமுடைவரி, முகமில்வரி, படைப்புவரி என மூன்று வகைப்படும். வரிப்பாட்டுக்கு முகமாக நிற்பதினால் முகமெனக் கூறப்படும்.

---

10. மேற்படி பக். 203.

11. மேற்படி பக். 203.

'நிலமுதல் ஆகிய உலகியல் வரிக்கு
முகமாய் நிற்றலின் முகமெனப் படுமே.'[12]

முகமுடைய வரிப்பாடல் மூன்று முதல் ஏழடிகள் வரை வரும். 'சிந்தும் நெடிலும் சேரினும் வரையார்' என்று கூறப்பட்டுள்ளமையால் முச்சீரடிகளாகவும் ஐந்து சீர் அடிகளாகவும் வருவது தவறாகாது.

முகம் தவிர ஏனைய உறுப்புக்களுடன் வருவது முகமில்வரி ஆகும். படைப்புவரியில் எல்லா உறுப்புக்களும் ஒன்றாகவும், பலவாகவும், வெள்ளையானும், ஆசிரியமாகவும், கொச்சகம் பெற்றும் பெறாமலும் வேறுவேறாகி வரும். முற்காட்டிய 'திங்கள் மாலை வெண்குடையான்...' என்ற பாடல் முகமுடை வரியாகும். இவை அனைத்தும் மிடற்றால் பாடி யாழுடன் இசைவன. இப் பாடல் ஆற்றுவரியைச் சார்ந்தது. ஒழுகுவண்ணம் உடையது.

கானல்வரிப் பாடல்கள் ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, கானல்வரி, நிலைவரி, முரிவரி, திணைநிலைவரி, மயங்கு திணைநிலைவரி, சாயல்வரி, முகமில்வரி என ஒன்பது வகை வரிப்பாடல்களாக அமைந்துள்ளன.

சார்த்துவரிப் பாடல்களின் இயல்பு அரும்பத உரை ஆசிரியரால் விளக்கப்படுகிறது.

'பாட்டுடைத் தலைவன் பதியொடும் பேரொடும்
சார்த்திப் பாடின் சார்த்தெனப் படுமே.'[13]

சார்த்துவரிப் பாடல்கள் முகச்சார்த்து, முரிச்சாத்து கொச்சகச் சார்த்து என மூன்று வகைப்படும். முகச்சார்த்து மூன்றடி முதல் ஆறடிவரை வரும்.

முரிச்சார்த்து வரியின் அமைப்பு சூத்திரமாகத் தரப்பட்டுள்ளது.

'முரிந்தவற......
குற்றெழுத் தியலாற் குறுகிய நடையால்

12. மேற்படி பக். 204.
13. மேற்படி பக். 205.

பெற்ற வடித்தொகை மூன்றும் இரண்டும்
குற்றம் இல்லெனக் கூறினர் புலவர்.'[14]

கொச்சகச்சார்த்து கொச்சகம் போன்று முடிவு பெறும். கானல் வரியில் இடம் பெறும் மூன்று சார்த்து வரிப் பாடல்களும் (சிலப்; 7; பா. 5,6,7) முகச்சார்த்து எனக் கூறப்பட்டுள்ளது.

முகவரி எனப்படுவது எதுவென விதிமுறை கூறப்படுகிறது.

'எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மில்
முரித்துப் பாடுதல் முரியெனப் படுமே.'[15]

வரிப்பாடல்களில் சிலவற்றின் விளக்கம் தரப்படாததினால் அவற்றின் அமைப்பை அறிய முடியவில்லை. பாடலமைப்பு கொண்டே வரிப்பாடல்கள் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபடுவதாகத் தெரிகிறது. அமைப்பு மாறியதும். இசை மாறுவது இயல்பு. வரிப்பாடல்களின் கருத்துக்களும் மாறிமாறி வருகின்றன. இன்ன கருத்தை இத்தகைய பாடல் அமைப்பில்தான் பாட வேண்டும் என்ற கொள்கை இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. ஆற்றுவரியில் தெய்வம் பரவல், மக்கள் பழிச்சல் என்ற முறையில் விதி கூறப்பெற்றுள்ளதைக் காணும்போது பாடல் பொருளுக்கும் சிறப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளதோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது.

பாடல் அமைப்பிலும், இசையமைப்பிலும் கருத்துரைப்பதிலும் தமிழர் முறையான விதி அமைப்புக்களைப் பன்னெடுங் காலத்துக்கு முன்பே கைக்கொண்டுள்ளனர் என்பது நன்கு விளங்குகிறது. இவ்வாறு சிறந்த அமைப்புத் தன்மை தமிழரின் இசைப் புலமையினை நன்கு எடுத்துக் காட்டும்.

இசை கூட்டும் முறை

மிடறும் யாழும் இணைய இசை கூட்டும் முறையை இளங்கோ சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி என்ற பாத்திரத்தின் துணை கொண்டு காட்டுகிறார். மாதவி கையில் யாழை வாங்கி அதை மீட்டிப் பாடும் முறை விளக்கப்படுகிறது.

---

14. மேற்படி பக், 205.

15. மேற்படிபக். 208.

'அதிரா மரபின் யாழ்கை வாங்கி
மதுர கீதம் பாடினள் மயங்கி
ஒன்பான் விருத்தியுள் தலைக்கண் விருத்தி
நன்பால் அமைந்த இருக்கையள் ஆகி
வலக்கைப் பதாகை கோட்டொடு சேர்த்தி
இடக்கை நால்விரல் மாடகம் தழீஇச்
செம்பகை ஆர்ப்பே கூடம் அதிர்வே
வெம்பகை நீக்கும் விரகுளி அறிந்து
பிழையா மரபின் ஈரேழ் கோவையை
உழைமுதல் கைக்கிளை இறுவாய் கட்டி
இணைகிளை பகைநட் பென்றிந் நான்கின்
இசைபுணர் குறிநிலை எய்த நோக்கிக்
குரல்வாய் இளிவாய்க் கேட்டனள் அன்றியும்
வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்
உழைமுதல் ஆகவும் உழையீ றாகவும்
குரல்முதல் ஆகவும் குரலீ றாகவும்
அகநிலை மருதமும் புறநிலை மருதமும்
அருகியன் மருதமும் பெருகியன் மருதமும்
நால்வகைச் சாதியும் நலம்பெற நோக்கி
மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பித்
திறத்து வழிப்படூஉம் தெள்ளிசைக் கரணத்துப்
புறத்தொரு பாணியில் பூங்கொடி மயங்கி'

(சிலப்; 8;23-44)

மாதவி மிடற்றால் பாடி பின்னர் யாழை இசைத்து இணைவாகப் பாடுகிறாள். அவளுடைய பாட்டை 'மதுரகீதம்' என இளங்கோ பாடுகிறார். இனிமையான பாடல் என்பது இதன் விளக்கம். பாடலுக்குக் 'கீதம்' என்ற சொல் முதன்முதலாகத் தமிழில் இளங்கோவால் இந்த இடத்தில்தான் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

மதுரமான பாடலைத் தாரம் குரலான மேற்செம்பாலை என்னும் பண்ணில் வாயால் பாடிப் பின் யாழில் இசைக்கிறாள் மாதவி. நிலம், கலம், கண்டம் ஆகிய மூன்று நெறிகளில் இசைக் கலாம். அவற்றுள் எது சிறந்தது என்பதைச் சொல்லகத்தியச் சூத்திரம் விளக்கும்.

'கண்டம் அல்லது நிரம்பக் காட்டக்
கருவிக் கின்பம் கொடுப்பதும் அது...
பொருவரு நிலத்தைப் புணர்ப்ப ததுவே.'[16]

கண்டப்பாடல் கருவிக்கு இன்பம் கொடுப்பது. அதுவே நிலத்தை இணைப்பது அல்லது புணர்ப்பது ஆகும். ஆகையினால் கண்டப் பாடலே சிறந்தது. முதலில் அவ்வழிப் பாடுவதே முறை. யாழிசைக் கும் முறையும் இப்பகுதியில் கூறப்படுகிறது. வலக்கையைப் பதாகையாகக் கோட்டின் மீது வைத்து இடக்கை நான்கு விரல் களால் மாடகத்தைத் தழுவி வாசித்தல் வேண்டும். இதை அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கிக் காட்டுவார்.

யாழ் வாசிக்கும்போது பகை நரம்பு இசை படாமல் கவனிக்க வேண்டும். செம்பகை என்பது நரம்பின் கலப்பு. நரம்பின் முழக்கம் ஆர்ப்பு ஆகும். கூடம் பகைநரம்பு. அதிர்வு என்பது கம்பித்தல். உழை முதலாகக் கைக்கிளை ஈறாக எண்ணி முறையறிந்து இசைக்க வேண்டும். ஏழு நரம்பு இயன்ற பின்னர்,

'கண்ணிய கீழ்மூன் றாகி மேலும்
நண்ணல் வேண்டும் ஈரிரண்டு நரம்பே'[17]

இவ்வாறு இசைத்துப் பின்னர் செய்ய வேண்டிய முறையும் வகுக்கப் பெற்றுள்ளது.

'குரலே துத்தம் இளியிவை நான்கும்
விளரி கைக்கிளை மும்மூன் றாகித்
தளராத் தாரம் உழையிவை ஈரிரண்
டெனவெழும் என்ப அறிந்திசி னோரே.'[18]

இணை என்பது இரண்டு நரம்பு. ஆறாம் நரம்பும் மூன்றாம் நரம்பும் பகை. கூடம் என்றாலும் பகை என்றாலும் ஒன்றே ஆகும். நாலாம் நரம்பு நட்பு ஆகும். இவற்றை நன்கு அறிந்து இசை கூட்ட வேண்டும்.

அடுத்து அகநிலை மருதம் விளக்கப்படுகிறது.

---

16. மேற்படி பக். 219.

17. மேற்படி பக். 220,

18. மேற்படி பக். 220.

'ஒத்த கிழமை உயர்குரல் மருதம்
துத்தமும் விளரியும் குறைவுபெறல் நிறையே.'[19]

இதன் நரம்புக்கு மாத்திரை பதினாறு.

புறநிலை மருதம்

'புறநிலை மருதம் குரலுழை கிழமை
துத்தம் கைக்கிளை குரலாம் ஏனைத்
தாரம் விளரி இளிநிறை வாகும்.'[20]

இதற்கு நரம்பு பதினாறு.

அருகியல் மருதம்

'அருகியன் மருதம் குரல்கிழமை கைக்கிளை
விளரி இளிகுரல் நிறையாம் ஏனைத்
துத்தம் தாரம் இளியிவை நிறையே'[21]

இதற்கு நரம்பு பதினாறு.

பெருகியல் மருதம்

'பெருகியல் மருதம் பேணும் காலை
அகநிலைக் குரிய நரம்பின திரட்டி
நிறைகுறை கிழமை பெறுமென மொழிப,'[22]

இதற்கு நரம்பு முப்பத்திரண்டு.

அகநிலை மருதத்துக்கு நரம்புகள் உழை, இளி, விளரி, உழை, கைக்கிளை, குரல், உழை, குரல், தாரம், இளி, தாரம், துத்தம், இளி, உழை என்ற நிலையில் வரும். தாரத்தில் உழையும், உழையில் குரலும், குரலில் இளியும், இளியில் துத்தமும், துத்தத்தில் விளரியும், விளரியில் கைக்கிளையும் பிறக்கும். இசை வல்லுநர் இவற்றை நன்கு சிந்தித்து பண்டை இசையமைப்பு முறையைக் கண்டு கூறலாம்.

---

19. மேற்படி பக். 221.
20. மேற்படி பக். 221,
21. மேற்படி பக். 221.
22. மேற்படி பக். 221.

வலிவு, மெலிவு, சமம் ஆகியவை மூவகை இயக்கம் ஆகும். பெரும்பண்கள் நால்வகைச் சாதியாகும். அவற்றின் வழி பிரிந்தவை திறப்பண்கள். பண்ணும் பாட்டும் ஏறியும் இறங்கியும் ஒன்றை விட்டு ஒன்று அகலாது இணைதல் வேண்டும்.

நரம்புகளில் உழையும் குரலும் மந்தம். கைக்கிளை இறுவாயாகியன வலிவுடைய நரம்புகள். நரம்புகளை நன்கு ஆராய்தல் வேண்டும். பகை நரம்பு ஒலிக்கக்கூடாது. நட்புடையவை நன்கு இசைத்தல் வேண்டும். அனைத்துக்கும் இசையமைப்பு முறைகள் சிறப்பாக வகுக்கப்பட்டுள்ளன. இளங்கோவின் காலத்தில் தமிழிசை அமைப்பு எவ்வளவு நுட்பமாக வகுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது என்பதை நன்கு அறியலாம். தமிழிசை உணர்வில் தோன்றி உள்ளத்தில் கலந்து அறிவால் முறைப்படுத்தப் பெற்று இனிமை நிறைந்த இன்பக் கலையாக இளங்கோவின் காலத்தில் மிகச் சிறப்பாக வளர்ந்துள்ள நிலையைக் காண முடிகிறது.

இசையிணைவில் ஆடலின் செம்மை

ஆடலுக்கு உதவுவது இசை. இசை எழால் குன்றின் ஆடல் சிறப்பு இழக்கும். இன்னிய முழக்கும் இன்குரல் எழாலும் இனிது பொருந்தி எழும் இசையின் பெருக்கில் ஆடலின் அமைப்பும் கலையும் சீராக விளங்கிச் சிறப்பாக மதிக்கப்படும். மாதவி ஆடும் போது எழும் இசைப் பெருக்கை இலக்கியமாக்கி இளங்கோ இனிது தருகிறார். தாளவிசைக் கருவிகளுக்கு ஆடல்கலையில் தனியான இடமுண்டு. ஏனென்றால் நடனம் தாளக்கட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. அதை நன்குணர்த்தும் முறையில் தனித்து ஓரடியைக் கூறியுள்ளதைக் காணலாம்.

'குயிலுவமாக்க ணெறிப்பட நிற்ப' (சிலப்; 3; 30)

குயிலுவக் கருவியாளர் நிற்க வேண்டிய முறையில் நிற்கின்றனர் இடக்கை போன்ற கருவிகளை இசைப்போர் குயிலுவ மாக்கள் என்று இங்கு அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். நடன மாதர் அரங்கத்துள் வரும் முன்பே இக்கருவிகளை இசைக்கத் தொடங்கும் வழக்கத்தையும் இவ்வடியால் இளங்கோ உணர்த்துவதாகவும் கருதலாம்.

மாதவி மேடையேறியதும் தோரிய மகளிர் பாடத் தொடங்குகின்றனர். பாடலின் தன்மையும் அவற்றின் இசையமைதியும் விளக்கமாகத் தரப்படுகின்றன.

'தொன்னெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிரும்
சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க
வார மிரண்டும் வரிசையில் பாடப்
பாடிய வாரத் தீற்றினின் றிசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவி களெல்லாம்
குழல்வழி நின்ற தியாழே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
கூடிநின் றிசைத்த தாமந் திரிகை
ஆமந் திரிகையோ டந்தர மின்றிக்
கொட்டிரண் டுடையதோர் மண்டில மாகக்
கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி
வந்த முறையின் வழிமுறை வழாமல்
அந்தரக் கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர்
மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்துப
பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்மேல
நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் அறிந்து
மூன்றளந் தொன்று கொட்டி அதனை
ஐந்துமண் டிலத்தால் கூடை போக்கி
வந்த வாரம்வழி மயங்கிய பின்றை' (சிலப்; 3; 134-153)

ஆடலுக்குரிய முதற்பாடலைத் தோரிய மகளிர் பாடுகின்றனர். அது இறைவணக்கப் பாடல். இறைவனிடம் அனைவருக்கும் நன்மை உண்டாக வேண்டும் என்றும், தீமை யாரையும் அண்டாது அகல வேண்டும் என்றும், கனிந்து வேண்டும் பாடல் முதலில் பாடப்படுகிறது. அப்பாடல் வாரமிரண்டும் வரிசையாக வரப் பாடப் பெறுகிறது. ஓரொற்று வாரம், ஈரொற்று வாரம் என வாரம் இரண்டாகும். அவை தாளத்தில் ஒரு மாத்திரையும் இரண்டு மாத்திரையும் பெற்று வரும்.

பாடலின் இறுதியில் கருவிகள் அனைத்தும் கூடி இசைக்கப் படுகின்றன. வாய்ப்பாட்டுக்குத் தக்கவாறு குழலிசை எழுப்பப் படுகிறது. அதனை இணைந்து யாழிசைத் தவழ்கிறது. இதை விளக்கும் போது, மிடற்றுவழி யாழாதலின் மிடற்று மட்டும் யாழ்வழித்தெனக் கொள்க என்று உரையாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளது சிந்தனைக்கு உரியது. (பக்;74) யாழினைத் தொடர்ந்து தண்

ணுமை இசைக்கிறது. அதன்வழி முழவு அதிர்கிறது. பின்வழி ஆமந்திரிகை ஒலியிசை கூட்டுகிறது. இக்கருவி இடக்கை என்பது எனக் குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது. (பக்; 74)

ஆமந்திரிகைக் கருவியுடன் மற்றுள்ள குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்றாய் நின்று இசைக்கின்றன. ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாக இருப்பதைக் 'கொட்டு இரண்டு உடையதோர் மண்டிலமாக' இளங்கோ குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தேசிக் கூத்தாடுவதற்கு உரிய தாள நிலையும் கூறப்படுகிறது. பஞ்ச தாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட தேசி ஒத்தை ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாகப் பத்தும் தீர்வு ஒன்றுமாகப் பதினொரு பற்றாலே தேசிக் கூத்தை மாதவி ஆடி முடிக்கிறாள்.

அந்தரக் கொட்டு என்பது ஆட்டவகையாக இருக்கலாம் இதனை முகம் என்றும் ஒத்து என்றும் கூறுவர். இதனை ஆடிய பின்னரே உருவு காட்டுதல் வழக்கம். அந்தரக் கொட்டுடன் ஆடி முதற்கட்டத்து ஆடல் முடிவடைகிறது.

இதன் பின்னர் மங்கலப் பண்ணாகிய பாலைப்பண் பாடப்படுகிறது. அதனை முறை தவறாது நரப்படைவாகிய இசையமைப்பு சிறிதும் வழுவாது ஆளத்தியிலே வைத்துப் பாடுகின்றனர். பாடலில் மங்கலச் சொல்லை முன்னிறுத்தி உள்ளனர். நாலுறுப்பும் குறையா நிலையில் பாடலுக்கு உருக்கொடுத்துச் சொல்லமைத்துள்ளனர். பாடலில் இசையமைதி சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. இப்பாடலுக்குத் தக்கவாறு பாட்டும், கொட்டும், ஆடலும் நடைபெறுகின்றன.

பாடலுக்கு உரிய நாலுறுப்புக்கள் உக்கிரம், துருவை, ஆபோகம், பிரகலை என்பன ஆகும். இவற்றுள் எவையேனும் குறைந்துள்ள பாடல்களும் உண்டு. பெரும்பாலும் அத்தகைய குறைபாடு உடைய பாடல் இரண்டாம் அடியே ஈற்றடியாகப் பாடி முடிவன. அத்தகைய பாடல் மங்கலத்துக்குப் பொருந்தாது என்று ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது.

தாளத்தை மூன்று ஒத்துடைய மட்டத்தில் எடுத்து ஓர் ஒத்துடைய ஏகதாளத்தில் முடிவதை 'மூன்று அளந்து ஒன்று கொட்டி' என்று இளங்கோ குறிப்பிட்டுள்ளார். அழகிய மண்டிலத்தால் தேசிக் கூத்துக்கு ஒற்றித்து ஒத்தலும் இரட்டித்து ஒத்தலும் உரியன. பாடலிசை, குழலிசை, யாழிசை ஆகியவை இணைந்து

அவ்விசைக்குத் தக்க தாள அமைதியுடன் தண்ணுமை முதலிய தாளக் கருவிகள் தட்டிசை பொருந்த விளங்குதல் வேண்டும்.

பாய்வழிப்பாடல், குழலிசை, யாழிசை, தண்ணுமை, முழவம், ஆமந்திரிகை ஆகியவற்றை வரிசைப்படுத்தி உள்ளமை சிறப்பு நோக்கியே எனக் கருதலாம். அவ்வாறாயின் யாழை விடவும் குழல் சிறப்பானதாக உள்ளது. நரம்பிசைக்கும் துளையிசைக்கும் நுட்ப மான வேறுபாடு இருப்பதையும் அக்காலத் தமிழர் உணர்ந்திருப்ப தாகத் தோன்றுகிறது. வள்ளுவரும் குழலை முன்சொல்லி யாழைப் பின்சொல்லி இருப்பது இங்கு ஒப்பு நோக்கி ஆராயத்தக்கது. குழலில் காற்றதிர்வு நேரடியானது. யாழில் நரம்பதிர்வால் இசை எழுகிறது. இரண்டுக்கும் நிரம்ப வேறுபாடு உள்ளது.

இயற்கையில் இசை நுகர்வு

சங்க காலத் தமிழ் மக்கள் இயற்கையிலிருந்து எழும் ஒலிகளை இசையாகக் கருதிச் சுவைத்து மகிழ்ந்துள்ள செய்திகள் மிகப்பல வாக அவர்கள் பாடல்வழி கிடைக்கின்றன. சிலப்பதிகாரத்திலும் அவ்வாறு இயற்கையில் இசையின்பம் நுகரும் தன்மை குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

'காதலர்ப் புணர்ந்தோர் களிமகிழ் வெய்தக்
குழல்வளர் முல்லையில் கோவலர் தம்மொடு
மழலைத் தும்பி வாய்வைத் தூத' (சிலப்; 4;14-16)

ஆண் பெண் இன்ப உறவில் இசைக்குச் சிறப்பான இடம் உண்டு என்பது உளநூல் கருத்து. இசை அத்தகைய உறவின்பத்தை மிகுவிக்கும் இயல்பு கொண்டது. இவ்வுண்மையை அடிப்படையாகக் கொண்டே இளங்கோ இவ்வடிகளைப் பொருத்தமாக இணைத் துள்ளார் என்று கருதலாம்.

கோவலர் முல்லையம் தீங்குழல் ஊதும் வழக்கம் கொண்டவர். அவர்களுடன் இணைந்து முல்லை மலரில் முரலும் தும்பியின் குரலும் முல்லைப் பண்ணாக இசை பரப்புகிறது. கோவலர் ஊதும் குழலும் இசையும் செயற்கையானவை. தும்பியின் இசையும் அது ஊதும் இடமும் இயற்கையானவை. அவ்விரண்டுக்கும் இடை நிற்கும் இணைவைக்கற்பனையால் கண்டு பொருத்தமாகக் கூறுவது கவிதைத் திறன். இசையுணர்வும் இயற்கையின் செயலைக் கண்டுணரும் திறனும் இல்லையாயின் இத்தகைய ஒரு பொருத்த மான கவியனுபவத்தை விளக்க இயலாது. இசையை இயற்கையில் துய்க்கும் பக்குவநிலையை இது காட்டுகிறது.

இத்தகைய இசையுணர்வை இதே போன்று இன்னொரு இடத்திலும் இளங்கோ காட்டுவதைக் காணலாம்.

'பாண்வாய் வண்டு நேர்திறம் பாடக்
காண்வரு குவளைக் கண்மலர் விழிப்பப்
புள்வாய் முரசமொடு பொறிமயிர் வாரணத்து
முள்வாய்ச் சங்கம் முறைமுறை ஆர்ப்ப' (சிலப்; 4;75-78)

காலை நேரம் புலர்கிறது. வண்டின் ஒலி நேர்திறம் பாடியது போன்றுள்ளது. அது பாணன் பாடும் பாட்டு போன்று இருப்பதினால் 'பாண்வாய் வண்டு' என்று குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. அந்த ஒலி ஏழிசைப் பண்ணாக அமையாது சுரங்கள் குறைந்த திறமாகக் (ஜன்னியராகம்) கேட்கிறது.

காலையில் கோழி கூவுகிறது. அவ்வொலி காலை முரசமாகக் காதில் படுகிறது. சங்கொலி முறை முறையாக ஊதப்படுவது போன்று சேவலின் கூவல் ஒலி இடையிட்டுக் கேட்கிறது. இசைக் கருவி ஒலிக்கும் சேவலின் குரலுக்கும் ஓர் இணைவைக் கற்பிக்கும் கவிஞரின் இசையுணர்வு நன்கு சிந்திப்பதற்கு உரியதாகும். அக் காலத்தில் இசைப்பயிற்சி நன்கு அமையாவிட்டால் இத்தகைய இயல்பான கற்பனைக்கு இடம் இருந்திருக்கவே முடியாது.

புகாரில் இசை வல்லுநர்

புகார் நகரின் ஒருபகுதி மருவூர் பாக்கம். அவ்விடம் மன்னனும் மக்களும் கூடிக்கலந்து மகிழ்ந்திருக்கும் இடம். அங்குள்ள மக்களின் இருப்பிடங்களை விளக்கும் இளங்கோ இசைஞரின் தன்மைகளைச் சுட்டுகிறார்.

'குழலினும் யாழினும் குரல்முதல் ஏழும்
வழுவின் றிசைத்து வழித்திறம் காட்டும்
அரும்பெறன் மரபில் பெரும்பாண் இருக்கையும்'
(சிலப்; 5;35-37)

குழல், யாழ் முதலிய இசைக்கருவிகளின் வாயிலாக குரல் முதலான ஏழு சுரங்களையும் குற்றமற இசைத்து பண்ணின் திறத்தைச் சிறப்பாகக் காட்டும் திறமை மிக்க இசைஞர்கள் நல்லிருப்புடன் அங்கு வாழ்ந்து வருகின்றனர். 'அரும்பெறன் மரபு' என்ற தொடர் இசைக் கலைஞரின் சமூக நிலையைப் பெருமைப்படுத்திக் காட்டுவ

தாகக் கருதலாம். அவர்களுடைய இருப்பிடம் பெருமைக்குரிய பாணர்களின் இடமாகக் கருதப்படுகிறது. சங்கப் பாடல்களில் பாணர்கள் இருப்பிடமின்றி இடம் விட்டு இடம் பெயர்ந்து அலையும் நிலையைப் பெரும்பாலாகக் காணலாம். ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் அவர்கள் சமூக நிலையில் உயர்ந்து இருப்பிட வசதிகளுடன் அரசனால் மதிக்கப்படுவோர் வாழும் இடத்தில் மதிப்புடன் இருப்பதைக் காணலாம். இதனை ஒரு வளர்ச்சி நிலையாகக் கருதலாம்.

தோற்கருவிகளை இசைப்போரும் மேனிலையுற்று வாழ்வதையும் பார்க்கலாம். அவர்களும் மருவூர் பாக்கத்தில் நன்மதிப்புடன் மற்ற அலுவலருடன் கூடிக்கலந்து வாழ்கின்றனர்.

'பயில்தொழில் குயிலுவர் பன்முறைக் கருவியர்
நகைவே ழம்பரொடு வகைதெரி இருக்கையும்'
(சிலப்; 5;52-53)

தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி, உருக்குக் கருவியாளர்களைக் குயிலுவர் என்று கூறுவர். படைக்கும் விழாவுக்கும் கொட்டுபவரைப் பன்முறைக் கருவியர் என்று அழைப்பர். இவர்கள் அனைவரும் ஒரே இடத்தில் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

இத்தகைய குயிலுவக் கருவியாளரும், யாழ், குழலிசை வல்லாரும் தனித்தனி இடங்களில் இருப்பதைக் குறிப்பிட்டுக் காண வேண்டும். இரண்டும் தனித்தனித் தன்மையுடையவை. இருவேறு இசையியல்புகளைக் கொண்டவை என்பதை அறிய வேண்டும். மருவூர் பாக்கத்தில் இருவேறு பகுதிகளில் இவ்விரு தொகுதியினரும் தனித்தனி இடங்களில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவ்விரண்டு இசைத் தொகுதிகளும் இசைந்தாலன்றி இசை சிறக்காது. இருப்பினும் இரு பிரிவுகளின் தகுதியும் வெவ்வேறாக மதிக்கப் பெற்று உள்ளன.

கோவலன் மதுரை மாநகரை நெருங்கும்போது சில பாணர்களைச் சந்தித்ததாகச் செய்திகள் உள்ளன. அந்தப் பாணர்களின் நிலை வேறாகக் காணப்படுகிறது.

'பாடும் பாணரில் பாங்குறச் சேர்ந்து
செந்திறம் புரிந்த செங்கோட் டியாழின்
தந்திரி கரத்தொடு திவவுறுத் தியாஅத்
தொற்றுறுப் புடைமையில் பற்றுவழிச் சேர்த்தி

உழைமுதல் கைக்கிளை இறுவாய்க் கட்டி
வரன்முறை வந்த மூவகைத் தானத்துப்
பாய்கலைப் பாவை பாடற் பாணி
ஆசான் திறத்தின் அமைவரக் கேட்டுப்
பாடல் பாணி யளைஇ அவரொடு
கூடல் காவதம் கூறுமின் நீரென'. (சிலப்; 13;105-114)

கோவலன் பாணர்களை வழியிடத்தில் குழுவாகச் சந்திக்கிறான். அவர்கள் செங்கோட்டு யாழை இசைத்துப் பாடுகிறவர்கள். கொற்றவையைப் பாடிப் புகழ்வதைப் பாடல் பொருளாகக் கொண்டவர்கள். முறையாகப் பாடத் தெரிந்தவர்கள். இருப்பினும் அவர்கள் நிலை புகாரில் காணும் பாணர்கள் போன்று முன்னேற்றமாகத் தோன்றவில்லை. ஆயினும் சங்க காலத்துப் பாணர்கள் போன்று வயிற்றுக்கு உணவு இல்லாது வருந்தும் அவல நிலையாகவும் இல்லை. பாடல் கலைஞர்களான பாணர்கள் தங்கள் நிலையில் சிறிது சிறிதாக முன்னேறும் போக்கை உணர முடிகிறது.

சங்க காலத்தில் இசை மதிக்கப்பட்டாலும் இசை வல்லாரான பாணரின் நிலை தாழ்ந்தே காணப்படுகிறது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் முன்னேற்றமடைந்து இசைக் கலைஞர் நல்வாழ்வு வாழ்வதையும், முன்னேற்றப் படியேறி மேல்நிலை எட்ட முயலும் நிலையினையும் காண முடிகிறது. எந்த நிலையிலும் அவர்களுடைய கலைத்தன்மை சிறப்புடையதாகவே காணப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வீணை

சங்கப் பாடலில் வீணை என்ற இசைக்கருவி பற்றிய குறிப்பு எங்கும் இல்லை. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது.

'நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும்
தோரிய மடந்தை நயந்தெரி பாடலும்
ஆயிரங் கண்ணோன் செவியகம் நிறைய
நாடகம் உருப்பசி நல்காள் ஆகி
மங்கலம் இழப்ப வீணை மண்மிசைத்
தங்குக இவளெனச் சாபம் பெற்ற' (சிலப்; 6;18-23)

மாதவியின் பிறப்பை விளக்க இளங்கோ ஒரு புராணக் கதையைத் துணையாகக் கொள்கிறாள். இந்திரவுலகில் ஊர்வசி ஆடுகிறாள்

அவள் காம மயக்கில் இருந்ததினால் ஆடலில் வழுவுண்டாகிறது. அவ்வழு அவளுடைய ஆடலுக்கு இசைகூட்டிய வீணையினையும் போய்ச் சேருகிறது. அது நாரதனின் வீணையாகும். ஊர்வசிக்கும் வீணைக்கும் சாபம் கொடுககப்படுகிறது.

இதற்கு உரையெழுதும் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவது ஆய்வுக்கு உதவும். 'யாழாசிரியனாகிய நாரத முனிவன் யாழின் ஏழிசையின்பமும் தெரியப்பாடும் பாடலையும், தோரிய மடந்தை வாரப்பாடலையும், நாடகத்தினையும் உருப்பசி இந்திரனுடைய செவியாரப் பாடிக் கண்ணார ஆடுதலும விரும்பாளாதலான் வீணை மங்கலம் இழக்க; மண்மிசைத் தங்குக; இவள் மண்ணில் போய்ப் பிறக்கவெனச் சபித்தலின்' (பக். 185) என்பது உரைவிளக்கம். இவ்வுரையின்படி நாரதர் ஒரு யாழாசிரியர் என்றும், அவருடைய கையில் இருந்தது யாழ் என்றும் புலனாகின்றன. அக்கருவியே வீணை என்று கூறப்பட்டுள்ளது.

இக்கதைக்கு உரிய விளககம் யாழ், வீணை என்பதனை ஒரே கருவியாகக் கருதியுள்ளது. கதை தமிழ் அன்று. விளக்கம் தமிழ் மரபுக்கு ஏற்றுக் கூறப்பெற்றுள்ளது. வீணை ஓர் அந்நியமான இசைக்கருவி. அது தமிழ்நாட்டுக்கு அறிமுகம் செய்யப்படுவதாக இளங்கோவைக் கொண்டு அறியலாம். பெருங்கதைக் காலத்தி லிருந்தே இசைக்குள் இத்தகைய கருவிகள் தனியாக அறிமுகம் செய்யப்படுவதாக அறியலாம்.

வீணைக் கருவி பெயரளவில் இங்கு யாழுக்குப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளதாகக் கருதலாம். இதை முதன்முதலில் இளங்கோ இலக்கியத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளார். அடியார்க்கு நல்லாரும் வேறுபாடு காட்டாது யாழையே வீணையாகக் கருதி உரை எழுது கிறார். பெருங்கதையில்தான் யாழும் வீணையும் இருவேறு கருவிகள் என்று முதன்முதலில் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது.

இந்தப் புராணக் கதை தமிழ் மரபுக்கு உரியதா என்பது சிந்தனைக்கு உரியது. அந்தக் கதையிலுள்ள வீணை என்ற சொல்லை இளங்கோ கையாண்டிருக்கலாம். தமிழ் மரபைக்கொண்டு அடியார்க்கு நல்லார் வீணை என்பதற்கு யாழ் என்ற குறிப்பைத் தந்திருக்கலாம். இளங்கோ காலத்தில் யாழ் என்ற நரம்புக் கருவியை வீணை என்று அழைத்திருக்கிறார்கள் என்பதற்கு வேறு சான்றுகள் இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. யாழையும் வீணையை யும் ஒன்றாகக் கருதும் காலம் பின்னர் வந்துள்ளது. பெருங்கதை யிலும், சீவக சிந்தாமணியிலும் இந்த நிலையை நன்கு காணலாம்.

ஆயர்களின் குழல்

சங்க இலக்கியத்தில் கோவலரின் குழலுக்கும் அவற்றின் இசைக்கும் தனி இடம் தரப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்து ஆடிப்பாடும்போது ஆயர்களின் குழல் பற்றிய செய்திகள் இடம்பெறுகின்றன. அதைக் கொன்றையந் தீங்குழல், ஆம்பலந் தீங்குழல், முல்லையந் தீங்குழல் என்று ஆய்ச்சியர் குறிப்பிட்டுப் பாடுகின்றனர். இவை மூன்றும் ஒரே குழலைக் குறிப்பிடுபவையா என்ற ஐயம் எழுகின்றது.

கொன்றை மலர், ஆம்பல் செடி, முல்லைக் கொடி ஆகிய மூன்றும் ஊது குழலாகப் பயன்படுத்தத் தகுதியானவை. அவை முல்லை நிலத்தைச் சார்ந்தவை. கோவலர் அல்லது ஆயர் மிகுதியான வாழ்வை வீட்டுக்கு வெளியே இயற்கையுடன் இயைந்து கழிக்கும் வாழ்வியல்பைக் கொண்டவர்கள். ஆகையினால் இம் மூவகைக் குழலும் அவர்களால் ஊதப்பட்டிருக்கும் என்று கருதலாம். நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள் அமைப்பில் கொன்றை, ஆம்பல், முல்லை ஆகியவற்றில் குழல் செய்து ஆடுமாடுகளை மேய்க்கும் போது அவற்றால் இசையெழுப்பி மகிழ்ந்திருப்பர் என்று கருதுவது தவறாகாது. இனிமைக்கு அவர்களுடைய குழல் ஒலியில் சிறப்பிடம் இருந்திருக்கும். தாளநிலை விரும்பியவாறு அமைந்திருக்கலாம்.

'முல்லைத் தீம்பாணி' (சிலப்; 17; பா; 17;5) என்ற குறிப்பால் முல்லைப் பண்ணை இசைத்திருப்பர் என்று கருதலாம். அதற்கு இசையமைப்பாக,

'குரன்மந்த மாக விளிசம னாக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா — உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பா ளவண்டபின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்' (சிலப்; 17; பா; 18)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது சிந்தனைக்கு உரியது. ஆயரின் குரலிசையும் முறையான பண்ணுடன் இசைந்தே எழுந்துள்ளது. நாட்டுப்புற வாழ்வியல் கொண்ட ஆயர்களின் இசைத் தன்மை இவ்வாறு இருக்குமாயின் அக்காலத்தில் முறையாக இசை பயின்றுள்ளவர்களின் கலைத்தன்மை எவ்வாறு அமைந்திருக்கும் என்று எண்ணிப் பார்க்கலாம்.

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் தமிழரின் இசைப்புலமை நன்கு விளங்கி. இருக்க வேண்டும் என்பது உறுதி. மிடற்றுப்பாடல்

கருவியிசை ஆகிய இரண்டிலும் மிகவும் சிறப்பான நிலையில் உறுதியாக இருந்திருப்பர். பண்ணிசை, தாளவிசை ஆகியவற்றுள் தமிழரின் திறமை நன்கு வளர்ந்திருக்க வேண்டும். கால மாற்றத்தால் இசையமைப்பு மாறி அன்றைய பண்ணிசை முறையையும் தன்மையையும் இன்று சரியாகப் புரிந்து கொள்ள இயலாத நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. இருப்பினும் இன்றைய இசை வளர்ச்சி அன்றைய இசையின் மலர்ச்சியில் கனிந்தது என்று கருதுவதுதான் முறையாகும். இவற்றை நன்கு அறியின் வளர்ச்சிக் கூறுகள் செவ்வனே புலனாகும்.

6. அடியார்க்கு நல்லார் உரை விளக்கும் தமிழர் இசையின் உயர்வு

பொதுக் கூறுகள்

பண்டைத் தமிழ் இலக்கியப் படைப்புகளின் உயர்வையும் உண்மையான தன்மைகளையும் உணர்ந்தறிய உரையாசிரியர்கள் பெருந்துணையாக அமைகின்றனர். உரையாசிரியர்கள் பலவிதமாக நூல்களுக்கு உரையெழுதியுள்ளனர். அவற்றை அரும்பதவுரை, சொற்பொருளுரை, விரிவுரை, அறிவாக்க விரிவுரை என நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம். அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்துக்கு எழுதியுள்ள உரையை அறிவாக்க விரிவுரை என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

சிலப்பதிகாரம் ஒரு முத்தமிழ்க் காப்பியம். அதற்குத் தகுந்த வாறு உரையெழுதும் திறமுடையவர் இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய முப்பெரும் நிலைகளிலும் குறைவற்ற அறிவுடையவராக இருத்தல் வேண்டும். இல்லையாயின் எடுத்த பணியில் முழுமையான நிறை வைக் காண முடியாது. அடியார்க்கு நல்லார் முத்தமிழ் வித்தகராகச் சிலப்பதிகாரத்துக்கு உரை எழுதியிருப்பதால் அதற்குரிய பெரும் புகழைப் பெறும் நல்ல பேறு நூலுக்குக் கிடைத்துள்ளது என்று கருதலாம். உரை முழுமையாகக் கிடைக்கப் பெறாமை தமிழுக்கு ஓர் இழப்பே ஆகும். அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைவளத்தால் காப்பியத்தின் ஒவ்வொரு அடியும் கருத்துக் கரு முதிர்ந்து கவினழகு பெற்றுக் கனிந்துள்ளதாகத் தோன்றுகிறது.

விரிவாகப் பொருள் கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் எந்த இடத் திலும் வலிந்து பொருளை ஒட்டவைக்க முயலவில்லை. தொட்ட இடமெல்லாம் தொடுமணல் கேணிபோன்று தேக்கி வைக்கப் பெற்ற

அறிவாக்கக் கருத்துக்கள் ஊற்றெடுத்துப் பாய்கின்றன. இயலை விளக்கும்போது தமிழிலக்கண விற்பன்னராகத் தோன்றுகிறார். இசைப்பகுதியைத் தொடும்போது தமிழிசை வல்லுநராக விளங்குகிறார். நாடகக் கருத்துக்களை விரித்துரைக்கும்போது தமிழ் நாடகவியலின் அறிவுக் கருவூலமாக அமைகிறார். உலகியலறிவும் உளவியல் உணர்வும் கலைநவில் நாட்டமும் நன்கு பெற்றுள்ள அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைத்திறன் அக்காலத் தமிழரின் வாழ்க்கை இயல்புகளையும் பண்பாட்டுச் சிறப்புக்களையும் கலை மரபுகளையும் நன்கு அறியும் வாயிலாக அமைகிறது. இசைக் கலையைப் பற்றி அவர் விளக்கியுள்ள கருத்துக்களைத் திரட்டிக் காண முயலலாம்.

பண்டைத் தமிழிசை நூல்கள்

இரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பெற்ற சிலப்பதிகாரத்துக்குப் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த அடியார்க்கு நல்லார் உரையெழுதுகிறார் என்பதை நன்கு நினைத்து உரையின் போக்கை அளவிட்டு கருத்துக்களை ஏற்க வேண்டும். படைப்பாசிரியரின் கருத்துக்களைவிடவும் சுமார் ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்குரிய கருத்து வளர்ச்சியும் அனுபவ பெருக்கமும் உரையாசிரியருக்கு வாய்ப்பாக அமைவதை மறக்காமல் உரையைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டும்.

பத்து நூற்றாண்டுக் கடப்பினால் தமிழரின் வாழ்வும் கலையும் எவ்வளவோ மாறி இருக்கும். இக்காலக் கடப்பால் எத்தனையோ மாற்றங்கள் ஏற்பட்டிருக்கும். எவையெல்லாமோ மறக்கப்பட்டிருக்கும். சிலப்பதிகாரக் காலத்திலுள்ள கலையமைப்புக்கும் அடியார்க்கு நல்லாருடைய காலத்துக் கலையமைப்புக்கும் பெருத்த வேறுபாடுகள் உறுதியாக ஏற்பட்டிருக்கும். கருத்திலும் கலையிலும் ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்குரிய வளர்ச்சி நிலையுள்ள ஒரு கால கட்டத்தில் உரையாசிரியர் இருப்பதினால் அவருடைய உரைவளம் படைப்பு நூலுடைய கருத்துக்களைக் கடந்து அமையும் வாய்ப்பு உள்ளது.

அடியார்க்கு நல்லார் சில இசைத்தமிழ் நூல்களின் துணை கொண்டு தன்னுடைய இசை விளக்கத்தைத் தருகிறார். பல நூல்கள் முன்பு தமிழில் இருந்துள்ள குறிப்பைத் தெரிவிக்கிறார். இசைத் தமிழ் நூல்களாகிய பெருநாரை, பெருங்குருகும் பிறவும் தேவவிருடி நாரதன் செய்த பஞ்சபாரதீயம் முதலாக உள்ள தொன்னூல்களும்

இறந்தன. 'பிறவும்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளதால் பெயர் கூறப் பெற்றுள்ள மூன்று நூல்களைத் தவிரவும் வேறு சில நூல்களும் இருந்து மறைந்துள்ளனவாக அறிய முடிகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் சிகண்டியார் செய்த இசை நுணுக்கத்தையும் யாமளேந்திரர் எழுதிய இந்திரகாளியத்தையும் தன் விளக்கத்துக்கு ஆதாரங்களாக எடுத்துள்ளார். இவை இரண்டும் உரையாசிரியர் காலத்தில் முழுமையாக வாழ்ந்தவை.

இசை நுணுக்கம்

சாரகுமாரனெனப் பெயர் பெற்ற குமரன் இசையைப் பற்றி அறிவதற்கு இசை நுணுக்கம் எழுதப் பெற்றதாகக் கூறப்பெற்றுள் ளது இதிலிருந்து இந்த நூலின் பொருள் அமைப்புப் பற்றி ஓரளவு ஊகித்துக் கொள்ளலாம். இது நுணுக்கமான முறையில் தமிழிசை யின் இலக்கணத்தை விளக்கும் தரமாக இருந்திருக்கும். அகத்திய ரின் பன்னிரு மாணாக்கருள் ஒருவரான சிகண்டி என்ற முனிவர் வெண்பாவால் இதனை இயற்றியுள்ளார் என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. இக்காலத்தில் கிடைக்கும் செய்திகளைக் கொள்வதாயின் அகத்திய ருக்குச்சிகண்டி என்றொரு மாணாக்கர்;இருந்ததாகத்தெரியவில்லை. இசை நுணுக்கம் இடைச்சங்கத்தைச் சார்ந்தது என்று இறையனார் அகப்பொருள் உரையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையும் தெரிவிக் கின்றன. இது மிகப் பழமையான இசைத்தமிழ் நூல்களில் ஒன்று எனபது தெளிவு.

இந்திரகாளியம்

யாமளேந்திரர் எழுதிய இந்திரகாளியம் என்ற இசைத் தமிழ் நூலை அடியார்க்கு நல்லார் தன் சிலப்பதிகார உரை விளக்கத் துக்குப் பயன்படுத்தியுள்ளதாகக் கூறுகிறார். இந்த நூல் இன்று கிடைக்கவில்லை. டாக்டர் க. ப. அறவானன் பதிப்பித்துள்ள இந்திரகாளியம் என்ற நூல் பாட்டியல் போன்று தோன்றுகிறது. இந்த நூல் அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடும் பரசவ முனிவரில் யாமளேந்திரர் உருவாக்கிய இசைவிளக்கமாகிய இந்திரகாளியமாக இருக்க முடியுமா என்பது ஆய்வுக்கு உரியது.

இதனை அறவாணன் சிந்திக்கிறார். அக்காலத்தில் பாட்டியல் என்பது இயல் தமிழில் மட்டுமின்றி இசைத் தமிழிலும் ஒரு பகுதி யாகக் கருதப்பட்டு வந்திருக்கிறது என்று கருதும் அ. லெ. நடராஜ னின் கருத்தைச் சுட்டி தன் ஆய்வை மேற்கொள்கிறார். பாட்டியலில் பொருத்த இயல், முதன்மொழி இயல் என்பனவற்றை ஆராயும் போது இவை இசைத்தமிழிலும் மிக முதன்மை வாய்ந்தவை என்று

கருதும் நடராஜன் இரு நூற்களையும் ஒன்றாகவே நினைக்கும் அளவுக்குச் செல்கிறார்.[1] ஆனால் அம்முடிவு சரியன்று என்று கூறும் அறவாணன் தன் கருத்தை நிலைநிறுத்த நான்கு காரணங் களைக் காட்டுகிறார்.[2] அவை ஏற்றுக்கொள்ளும் அளவுக்கு இருக் கின்றன.

இருப்பினும் இத்தொகுப்பில் அமைந்துள்ள நாற்பத்தைந்து நூற்பாக்களில் சில இசைக்குத் துணையான விளக்கம் தருவனவாகக் காணப்படுகின்றன.

'நெடுவெண் பாட்டின் முந்நான் கிறவாது
தொழிலொடு குறித்துத் தோன்றும் செய்யுள்
ஒன்றுமூன் றைந்தே ழொன்பான் பதினொன்
றென்றிவை இவற்றின் இகந்தன் றிழுக்கே' (நூற்பா;32)

என்று வருவதைக் காணின் இயலுக்கும் இசைக்கும் இந்நூற்பா உதவுவதை அறியலாம். இது பன்னிரு பாட்டியலில் எண்பத்தி மூன்றாவது மேற்கோள் நூற்பாவாகத் தரப்பெற்றுள்ளது.

பஞ்சமரபு

பஞ்சமரபு என்ற நூலை அறிவனார் இயற்றியதாக அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பு தருகிறார். இது இப்பொழுது வே. ரா. தெய்வ சிகாமணிக் கவுண்டரால் பதித்து வெளியிடப்பெற்றுள்ளது. இதன் காப்புச் செய்யுள் நூலின் தன்மையை நன்கு விளக்குகிறது.

கார்மேனிச் செங்கண் கடவுளை யான்பணிந்து
பார்மேல் மிகவிளங்கப் பல்விதத்தால் — சீர்மேவு
மூவிசையுந் தோலும் உயர்கூத்துந் தாளமும்
பாவிசைய வோதுவனிப் பண்பு.

இவ்வெண்பாவில் மூவிசையும், தோல்கருவிகளும், கூத்தும், தாளமும் பற்றிக் கூறப்படுவதாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. கூத்தைத் தவிர மற்ற அனைத்தும் இசையாகவும் இசைத் தொடர்பாகவும் இருப்ப தைக் காணலாம்.

---

1. அ. லெ. நடராஜன், மகாவீரர் வரலாறு, பக். 279.

2. க. ப. அறவாணன், இந்திரகாளியம் ஆராய்ச்சி முன்னுரை, பக். i-ii

'நல்ல நரம்பு, குழல், கண்டம், தோல், கூத்து' ஆகிய ஐந்தையும் விளக்குவது பஞ்சமரபு. மேலும்,

'இசையும் முழவும் தாளமும் கூத்தும்
அசைவில் அவிநயம் அஞ்சுறுப் பாகும்'[3]

என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது.

காப்புப் பாடலில் குறிக்கப்பெற்றுள்ள 'மூவிசை' என்பதை விளக்க முற்படும் உரையாசிரியர்,

'நரம்பொடு குழலே மிடற்றின திசையே
இரங்கிய மூவிசை யாகும் என்ப'[4]

என்று கூறுகிறார். நரம்பிசை, குழலிசை, மிடற்றிசை ஆகிய மூன்றும் இசையாக இதன் வழியாக ஒப்புக்கொள்ளப்பெற்றுள்ளது. இவை அனைத்தும் பண்ணிசைக் கூறுகளை உடையன. தாள விசைக் கருவிகளின் இன்னொலி இங்கு ஒதுக்கப்பெற்றுள்ளதைச் சிந்திக்க வேண்டும். இம்மூன்றின் இசைத் தன்மையை பண்ணோடு இணைத்துச் சிறப்பாகக் கருதி இவ்வாறு கூறியிருக்கலாம்.

பண்களைப் பற்றிய அரிய விளக்கங்களைப் பஞ்சமரபில் காணலாம். பாலையாழ் நான்கு என்று கூறித் தன்னுடைய பண் விளக்கத்தை இந்நூல் விளக்குகிறது.

ஆயம் சதுரம் திரிகோணம் வட்டமுடன்
பாய இவைநான்கும் பாலையாம் — காயந்தான்
பண்ணு முறையே பரிந்துரைப்பன் பாரிடத்து
விண்ணவர்தான் சொன்ன விதி. (பா. 11)

ஆயம், சதுரம், திரிகோணம், வட்டம் என நான்குவித அமைப்பில் பாலையைச் சொல்லிப் பின்னர் ஏழு விதமான பாலைகளுக்குப் பண் விரிவுகள் தரப்பெற்றுள்ளன. இருவகைப் பிரிவுகளும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையன. ஆனால் இன்று அவற்றை முழுமையாகப் புரிய முடியவில்லை. இசை நுட்பமுடன் அமைந்த பிரிவுகள் என்று மட்டும் நன்கு தெரிகிறது. பண்டைத் தமிழரின் இசை நுட்ப உணர்வைச் சிறப்பாகக் காட்டுகிறது.

3. பஞ்சமரபு, விளக்க மேற்கோள் நூற்பா, பக். 7
4. மேற்படி பக். 2

ஏழுபாலைகளுக்கும் தனித்தனிப் பண்கள் தரப்பெற்றுள்ளன.

செம்பாலை	— 8 பண்கள்
படுமாலைப்பாலை	— 22 பண்கள்
செவ்வழிப்பாலை	— 12 பண்கள்
அரும்பாலை	— 26 பண்கள்
கோடிப்பாலை	— 12 பண்கள்
விளரிப்பாலை	— 5 பண்கள்
மேற்செம்பாலை	— 18 பண்கள்

ஆக மொத்தம் அக்காலத்தில் தமிழிசைப் பண்கள் நூற்றுமூன்று இருந்ததாகத் தெரிகிறது. பண்களின் பெயர்கள் தரப்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் தோடி, ஆகரி, செந்துருத்தி (செஞ்சுருட்டி) போன்ற சில இன்றுள்ள இராகப் பெயர்களாக இருப்பது சிந்திக்கத்தக்கது.[5]

கண்டுள்ள 103 பண்களையும் நான்கு வகையாகப் பிரித்துள்ளனர். அவை இன்றுள்ள இசையமைப்பை ஒத்துள்ளன.

பண் — சம்பூரணம் (7 சுவரம்)
பண்ணியற்றிறம் — சாடவம் (6 சுவரம்)
திறம் — ஔடுவம் (5 சுவரம்)
திறத்திறம் — சதுர்த்தம் (4 சுவரம்)

இத்தகைய பிரிவுகளின் விளக்கத்தைப் பற்றி அறிஞர்களுக்கிடையே கருத்து மாறுபாடு உள்ளது. அக்கால இசை முறையை அறியத்தக்க வாய்ப்பு இன்மையாய் இத்தகைய கருத்து மாறுபாடு எழுவது இயல்பே ஆகும். சம்பூரணமான பண்கள் (மேளகர்த்தா) பதினேழு என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. மற்றவை அனைத்தும் ஜன்னியங்களாக இருக்க வேண்டும். உறுதியாக எதையும் விளக்கிக் கூற இன்றைய நிலையில் இயலாது.

நாற்பெரும் பண்ணும் சாதிநான் மூன்றும்
பாற்படு தாரமும் பண்ணெனப் படுமே (பக். 31)

என்ற நூற்பா உரை விளக்கத்தில் எடுத்தாளப் பெற்றுள்ளது. நுட்பமான முறையில் இசையமைத்துச் சுவைத்துள்ள தமிழிசைக் கூறுகளைப் புரிய முடியாத அளவுக்குக் காலவுணர்வு மாறியுள்ளது.

5. பஞ்சமரபு, பக் 25-30.

அடுத்து நிறமரபு கூறப்பட்டுள்ளது. ஐந்து நிறங்கள் பெயர் களாகத் தரப்படுகின்றன. அவை, கேத்திராங்கம், சுத்தம், சாளவம், சங்கீரணம், தமிழ். அவற்றுள் சுத்தம், சாளவம், தமிழ் ஆகிய மூன்றுக்கும் முறையே இசைகளாகத் தூங்கிசை, ஏந்திசை, மயங் கிசை என்பனவற்றையும் கருவிகளாக வங்கியம், வீணை, யாழ் ஆகியவற்றையும் குறிப்பிட்டு விளக்கியுள்ளனர் (பக். 73). இக் குறிப்பின்படி வீணை, யாழ் இரண்டும் தனித்தனியாகி விடுகின்றன. வீணையின் பயிற்சி ஏற்பட்ட பின்னரே இந்த இசை நூல் தோன்றி யிருக்க வேண்டும். வீணை பற்றிய குறிப்புச் சங்கப் பாடல்களிலோ சிலப்பதிகாரத்திலோ இல்லை என்பதை அறியவேண்டும். ஆனால் வீணை பற்றிய குறிப்புத்தரும் பஞ்சமரபை அடியார்க்கு நல்லார் தன்னுடைய சிலப்பதிகார உரை விளக்கத்துக்கு ஆதார நூலாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

இசைப்பாக்கள் பற்றியும் பஞ்சமரபு விளக்கம் தருகிறது. சிந்து, திரிபாதம், சவலை, சமபாதம், செந்துறை, வெண்டுறை, தேவ பாணி, வண்ணம் ஆகியவை இசைப்பாட்டு வகைகள். இவற்றுள் தேவபாணியானது பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என இரு வகையாகவும் வண்ணம் என்பது பெருவண்ணம், சிறுவண்ணம் என்று இரண்டு வகையாகவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. திரிபாதத்துக்கு எடுத்துக்காட்டாகச் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவை இசைப் பாடல் களான 'கன்று குணிலா.... (பா. 19) பாம்பு கயிறா.... (பா. 20) கொல்லையஞ் சாரல்.... (பா. 21) ஆகியவை மூன்றும் எடுத்துக் காட்டாகத் தரப்பெற்றுள்ளன. இவை மூன்றும் அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளவாறு 'ஒரு பொருண்மேல் மூன்றடுக்கி வந்த ஒத்தாழிசை' (பக். 452) ஆகும். இதிலிருந்து திரிபாதம் என்ற இசைப்பாடல் ஒத்தாழிசையாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம். ஆனால் இன்று ஒத்தாழிசைக்கு உரிய பண்ணமைப்பு சரியான முறையில் அறிய முடியாத நிலையில் உள்ளது.

ஐவகை வண்ணங்களாகப் பத்தியவண்ணம், சித்திரவண்ணம், ஆம்பல்வண்ணம், பாத்திபவண்ணம், குவளைவண்ணம் ஆகியவை கூறப்பட்டுள்ளன. பத்தியவண்ணம் ஈரடி அல்லது நாலடியில் வந்து முதல்மொழி கடைமொழியுடன் மண்டிலம் ஆவது. சித்திரவண்ணம் ஐந்தடியாய் அந்தாதியாகி முதலடி ஈற்றடியுடன் மண்டிலம் ஆவது. இவ்வாறு விளக்கம் காணப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள இருபது வகைப் பாவண்ணத்துக்கும் பஞ்சமரபிலுள்ள ஐவகை வண்ணத்துக்கும் வேறுபாடு காணப்படுகிறது.

இசைக்கருவிகள் பற்றிய சிறப்பான விளக்கத்தையும் அறிவனார் பஞ்சமரபில் தருகிறார். அத்தனையும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குவதினால் இதிலுள்ள தனிச் சிறப்பை மாத்திரம் இங்குக் காணலாம். யாழைப்பற்றி அரிய விளக்கம் தந்து அதை எப்படிக் கையாள வேண்டும் என்று கூறியுள்ள முறையைப் பார்க்கலாம்.

வன்மை படவார்தல் வடித்தல் உடனுந்தல்
தன்னில் உறழ்தல் உருட்டலே — எண்ணித்
தெருட்டலே அள்ளல் திரள்பட் டடையும்
மருட்டாது வைத்துக் கொளல் (பா. 9).

வன்மையாக வார்தல், வடித்தல், உந்தல், உறழ்தல், உருட்டல், தெருட்டல், அள்ளல் போன்ற பல செயல்களை நுட்பமாகவும் திட்பமாகவும் கூறல் அன்றைய இசைஞான உணர்வுக்கு நல்ல சான்றாகும். இன்று வீணைப் பயிற்சியுடைய வல்லுநருக்கு இது நன்கு புரியும்.

நரம்புக்கருவியை இவ்வாறு விளக்கும் பஞ்சமரபு தோற்கருவிகளின் விளக்கத்தையும் நன்கு தருகிறது. பிண்டமரபு கூறும்போது கருவிகள் ஆக்கப்படவேண்டிய மரம் முதலிய செய்திகள் தரப்பெற்றுள்ளன. எழுத்து மரபில் ஒலிகளையே விளக்கிக் கூறுகிறது இந்நூல்.

தத்தித்தோ டெவ்வென்று சத்தம் பிறக்குமென
முத்தமிழோர் எல்லாம் மொழிந்தார்கள் — எத்திறமும்
தன்வழி ஒன்றித் தனித்தனியே வாராவாம்
பின்னும் அடைச்சொல்லாம் பேசு. (பா. 120)

தனித்தனி எழுத்துக்கள் இணையாகி இசையாகி இனிக்கும் தரத்தை நூல் எடுத்துக் கூறும் பாங்கைக் காணலாம். விரிவாக இதனை அடியார்க்கு நல்லாரின் உரை கூறுகிறது.

கூத்த நூல்

அடியார்க்கு நல்லார் பழமையான நூலாகக் கூத்த நூலையும் குறிப்பிட்டுள்ளார். அதன் பெயரைக் கண்டதும் அது கூத்துக்கு உரியதாக அறியலாம். கூத்துக்குத் துணையாகும் இசைக் கலையைப் பற்றியும் இந்த நூல் குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் இது அழிந்துவிட்டதாகக் கருதப்படுகிறது. சாத்தனார் அருளிச்செய்த கூத்தநூல் என்ற பெயரில் ச. து. சு. யோகியார் ஒரு நூலைத் தமிழ்

நாட்டுச் சங்கீத நாடக சங்கத்தின் உதவியால் பதிப்பித்து விளக்க வுரை தருகிறார். அதில் இசை பற்றிய சில செய்திகள் உள்ளன. அவை பண்டைத் தமிழ் இசையைப் பற்றி அறியத் துணை நிற்கும்.

இசையின் பிறப்பு முதல் பாடலிலே குறிப்பிடப்படுகிறது. இசையானது இறைத் தொடர்பு உடையது என்று கருத்து ஒலிக் கிறது.

'மோனத் திருந்த முன்னோன் கூத்தில்
உடுக்கையில் பிறந்த தோசையின் சுழலே
ஓசையில் பிறந்த திசையின் உயிர்ப்பே
இசையில் பிறந்ததாட்டத் தியல்பே (பா; 1;1-4)

சிவபெருமானின் தாண்டவத்தின்போது உடுக்கை ஒலித்தது. அந்த ஒலியிலிருந்து இசை உருவாகியது. இசையிலிருந்து ஆட்டம் தொடங்கியது. கூத்தின் தொடக்கத்துக்கு இசை மூலமாகிறது என்பது இப்பாடல் உணர்த்தும் செய்தியாகும்.

பின்னர் பண்ணைப்பற்றி ஒரு குறிப்புத் தரப்படுகிறது. பாட்டின் போக்குப் பண்ணின் வழி அமைகிறது. அது தாளத்தின் கட்டுப்பாட்டுக்கு அடங்கியது. தாளத்தின் வழியில் கூத்து அமைந்து சிறக்கிறது.

'பண்வழி நடக்கும் பாட்டின் போக்கு
பாட்டின் வழியே தாளம் பயிலும்
தாள வழியே காலடி தட்டும்' (பா; 13;1-3)

பண்ணின் சிறப்பில் பாடலும், பாட்டின் போக்கில் தாளமும், தாளத்தின் அமைப்பில் ஆடலும் இனிது இணைந்து சிறக்கும். பண்ணமைதியில் பாடலும், பாடலுக்கு ஓத்த தாளமும், தாளத்துக் குப் பொருந்தும் ஆடலும் நன்கு அறிந்த தமிழரின் இசைத்திறன் இப்பாடலால் விளங்கும். பாட்டின் கூறுகளும் நன்கு விளக்கப்பட் டுள்ளது.

'பண்ணுயி ராகச் செல்லுள மாகத்
தட்டுட லாகத் தழைவது பாட்டு' (பா; 19)

பாட்டின் உயிராகப் பண்ணை மதிப்பிட்டிருப்பது நன்கு உணரத் தக்கதாகும். பண்ணைப் பற்றி மிகச் சிறப்பான உணர்வு இருந்ததி னால்தான் இவ்வாறு கருதப்பட்டுள்ளது என்று சிந்திக்கலாம்.

சொற்கள் பொருள் செறிவுடன் இருக்க வேணடும் என்பது பாட்டில் இயலுக்கும் சிறப்புண்டு என்ற கருத்தைத் தெளிவுபடுத்துவதாகும். கட்டு என்பது தாளம். பண்ணினைப் பாடலாக உருவாக்கிடுவதற்கு உதவுவது தாளம். பண்ணிசை, சொல்வளம், தாளக்கட்டு ஆகியவை சிறப்பாக அமைவதே நல்ல பாட்டு ஆகும்.

இவ்வாறு இசை பற்றிய சில அரிய கருத்துக்களைக் கூத்தநூல் தருகிறது. இந்த நூல் பழைமையுடையது என்பது உண்மை. ஆனால் குறிப்பாக எந்தக் காலக் கட்டத்தைச் சேர்ந்தது என்று உறுதியாகக் கூற முடியவில்லை. ஆயினும் அதிலுள்ள இசைக் கருத்துக்கள் தமிழரின் இசைவுணர்வின் சிறப்பை மதிப்பிட உதவும் என்பது உறுதி. இசைநுட்பத்தைத் தமிழர் நன்கு அறிந்தவர்கள் என்பதற்குக் கூத்தநூல் நல்ல சான்று பகரும்.

இசையின் பிறப்புப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார்

மிடற்றிசை என்பதைச் சாரீரவீணை என்று கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் மனித உடலில் இசை பிறக்கும் முறையை விளக்க முற்படு கின்றார். ஒவ்வொரு மனிதனின் உடம்பும் அவனவன் கையளவுக்கு தொண்ணூற்றாறு அங்குலம் ஆகும். இதில் மேலும் கீழும் நாற்பத் தேழரை அங்குலம் விட்டு இடைப்படும் ஓரங்குலம் மூலாதாரமாக அமைகிறது. இதன் மேலே நான்கு விரல்விட்டு பின்னாதாரம் ஆகிறது. அதில் காற்று நின்று இயங்கும். அந்த அதிர்வில் ஒலி தோன்றுகிறது. அதுவே இசையின் பிறப்பாக அமைகிறது.

'துய்ய வுடம்பளவு தொண்ணூற்றா றங்குலியாம்
மெய்யெழுத்து நின்றியங்கும் மெல்லத்தான் — வையத்
திருபாலும் நாற்பதோ டேழ்பாதி நீக்கிக்
கருவாகும் ஆதாரம் காண்.' (பக். 104)

என்பது இசைப் பிறப்பை உணர்த்தும் வெண்பா. இதில் அங்குலி என்பது விரலளவு. மெய்யெழுத்து என்பது உடம்புக்குள் மென்மை யாக எழும் காற்றதிர்வில் தோன்றும் எழுத்தொலி. மூலாதாரத்தி லிருந்து ஒலி எழுந்து மேல் சென்று எழுத்தாகிறது. ஒலியதிர்வில் இசையெழுகிறது.

'ஐவகைப் பூதமு மாய சரீரத்து
மெய்பெற நின்றியங்கு மெய்யெழுத்தால் — துய்ய
ஒருநாடி நின்றியங்கி உந்திமேல் ஓங்கி
வருமால் எழுத்துடம்பின் வந்து.' (பக். 104)

இக்கருத்து விளக்க வெண்பாவை எடுத்துக் காட்டி அடியார்க்கு நல்லார் அகத்தெழு ஒலி இசையாகும் பாங்கினை விளக்க முற்படுகிறார்.

ஆளத்தி அல்லது இசைமுகிழ்ப்பு பண்ணாதல்

ஆளத்தி என்பதை இசைமுகிழ்த்து விளக்கப்படுவதைக் குறிக்கும். இதை இசை ஆலாபனையாகக் கருதலாம். இசையொலியைச் சுருதி கூட்டி மகரத்தில் தொடங்குவது மரபு. அந்த இசையை இராகமாக்கிக் காட்ட அல்லது பண்படுத்திப் பண்ணாக இசைக்கக் குற்றெழுத்தொலியும் நெட்டெழுத்தொலியும் பயன்படுத்தப் பெறுவது வழக்கம்.

'மகரத்தின் ஒற்றால் சுருதி விரவும்
பகரும் குறினெடில்பா ரித்து — நிகரிலாத்
தென்னா தெனாவென்று பாடுவரேல் ஆளத்தி
மன்னாவிச் சொல்லின் வகை' (பக். 104)

இவ்வெண்பாவை அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கிக் காட்டும் முறை இன்றளவும் உள்ள இராக ஆலாபனைக்கு மிகப் பொருந்துவதாகக் காணப்படுகிறது. தென்னா, தெனா என்று கூறப்படுவது இன்றைய பழக்கத்தில் பலவிதமாக மாறியுள்ளது. தரனன்னா என்றும் தனனன்னா என்றும் தன்னன்னா என்றும் பலவாறு இசைவொலி அமைத்து இராக ஆலாபனை செய்யப்படுவதைப் பார்க்கலாம். ஆயினும் இத்தகைய இசைச் சொற்களின் நோக்கம் இராக விளக்கம் என்ற ஒன்றே ஆகும். எளிமை, இனிமை, நயம் கருதிப் பலவிதமாக இசைக் கலைஞர் ஆளத்தி செய்கின்றனர்.

ஆளத்தி வளமாகி அச்சு என்றும் பாரணை என்றும் இருவகையாகப் பெயர் பெறுகிறது. அச்சு எழும் வாய் குற்றெழுத்தாகவும் பாரணைக்கு நெட்டெழுத்தாகவும் அமையும். அச்சு தாளத்துடன் நிகழும். பாரணை கூத்துடன் நிகழும். மேலும் ஆளத்தி அக்காலத்தில் தென்னா என்றும் தெனா என்றும் இசைக்கப்படுவதுடன் இரண்டையும் கூட்டித் தென்னாதெனா என்றும் பாடப்படுவதாக அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். வெண்பா கூறும் விதிக்கும் உரை ஆசிரியர் கூறும் விளக்கத்துக்கும் வேறுபாடு காணப்படும் காரணம் கால வளர்ச்சியில் இசைக் கலைஞர்களால் இசையாளத்தி செய்வதில் கையாண்ட வளர்ச்சி மாற்றமா என்று சிந்திக்கலாம். இன்றைய ஆலாபனை முறையில் எவ்வளவோ மாற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. அவை அனைத்தும் கலைஞர்களின் வசதியை

யும் வாய்ப்பையும் பொறுத்ததாக உள்ளது. ஆளத்திக்குப் பயன் படுத்தப்படும் இசைச் சொல்லை எவ்வாறு அமைத்துக்கொண்டாலும் இராகம் சரியாகவும் சுவையாகவும் இசைக்கப்படுதல் வேண்டும் என்பது இன்று காணப்படும் இசைக் கொள்கை. கால வளர்ச்சி இத்தகைய ஒரு விதியிகந்த வளர்ச்சி நிலைக்கு அமைதி கண்டு உள்ளது.

ஆளத்தி செய்வதற்கு அ, இ, உ, எ, ஒ என்னும் குன்றாக் குறிலெழுத்துக்கள் ஐந்தும், ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஓ என்னும் கோடா நெடிலெழுத்துக்கள் ஐந்தும் பயன்படும் என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. இவற்றுடன் ம், ந், த் ஆகிய மூன்று மெய்யெழுத்துக்களும் இசைக் கப்பெறும். இம்மூன்று மெய்களையும் வரிசை மாற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ள காரணம் சிறப்புமுறை கருதி என்று எண்ணலாம். பெரும்பாலும் மகரமே சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இவற்றுள் மகரம் சுத்தத்திற்கும், நகரம் சாளரத்துக்கும், தகரம் தமிழுக்கும் உரியதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இவை விரவியும் வரலாம் என்ற விதியும் வகுக்கப் பெற்றுள்ளது.

மூலாதாரத்தில் தோன்றிய எழுத்தொலி ஆளத்தியாகிய பின்னர் இசையாகிறது. இசையிலிருந்து பண் தோன்றுகிறது.

> ‘பாவோ டணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார்
> மேவார் பெருந்தான மெட்டானும் — பாவாய்
> எடுத்தன் முதலா இருநான்கும் பண்ணிப்
> படுத்தமையால் பண்ணென்று பார்’ (பக். 105)

மூலாதார ஒலியானது மேலெழுந்து நெஞ்சு, மிடறு (கழுத்து), நாக்கு, மூக்கு, அண்ணாக்கு, உதடு, பல், தலை ஆகிய எட்டு இடங்களையும் எட்டிப் பரக்கிறது. அதைப் பலவிதமாகத் தொழில் படுத்த வேண்டும். அவ்வாறு தொழில்படுத்தலை எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என எட்டு முறையாகக் கூறுவர். இவ்வாறு பிறந்து பண்ணப்படுவது பண்ணும் இசையும் ஆவன. இது மிடற்றுப் பாடல் என்று கூறப் படும். இன்று இதனை வாய்ப்பாட்டு என்று அழைப்பர்.

பண்ணின் விளக்கம்

நரம்பின் அடைவால் நிறம் தோன்றும். அதன் வாயிலாகப் பண்ணப்படுவது பண். இது விரிவாகக் காணும்போது நூற்று மூன்று வகையாகவும் தொகுத்துக் காணின் நான்கு வகையாகவும்

அமையும். அவை பண், பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் ஆகும். பஞ்சமரபு இவற்றை நன்கு விளக்கும்.

'நாற்பெரு பண்ணும் சாதி நான்கும்
பாற்படு திறனும் பண்ணெனப் படுமே'

என்பது நூற்பா. பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் ஆகிய நான்கு நிலத்தினடியாகப் பெரும் பண்கள் பெயர் பெறும். நெய்தலைச் செவ்வழி என்று சிறப்பாகக் கூறுவர். நாற்பெரும பண்களுக்கும் புறம், அருகு, பெருகு ஆகிய மூவகைத் திறங்கள் தனித் தனிப் பெயர்களுடன் உள்ளன.

	பண்	புறம்	அருகு	பெருகு
1.	பாலை	தேவாளி	சீர்கோடிகம்	நாகராகம்
2.	குறிஞ்சி	செந்து	மண்டிலம்	அரி
3.	மருதம்	ஆகரி	சாயவேளாகொல்லி	கின்னரம்
4.	நெய்தல் (செவ்வழி)	வேளாவளி	சீரகம்	சந்தி

செம்பாலையில் பிறக்கும் பண்களை அடியார்க்கு நல்லார் மேலும் விளக்கமாகக் கூறுகிறார். பாலையாழ், நாகராகம், ஆகரி, தோடி, கௌடி, காந்தாரம், செந்துருத்தி, உதயகிரி ஆகியவை பாலைப்பண்ணில் தோன்றும் என்று கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் பிறவற்றை விரிவாகக் கூறாது விட்டது அக்கால பண்ணமைப்பைச் சரியாக அறிய முடியாமல் செய்துவிடுகிறது. உரையாசிரியரின் நோக்கம் சிலப்பதிகாரத்துக்கு உரையெழுவது. ஆகையினால் இந்த அளவுக்கு விளக்கம் தந்துள்ளதே பெருமை கொள்ளத்தக்கதாக உள்ளது.

பாலைப் பண்ணின் திறங்கள் ஐந்து. அவற்றுள் ஒன்று நோதிறம். மற்றவை பஞ்சமம், துக்கம், கழிசோமராகம், காந்தாரம் என்பன. அதற்குரிய நூற்பாவையும் தருகிறார்.

'தக்கராக நோதிறம் காந்தாரம் பஞ்சமமே
துக்கம் கழிசோம ராகமே — மிக்கதிறற்
காந்தாரம் என்றைந்தும் பாலைத் திறமென்றார்
பூந்தார் அகத்தியனார் போந்து.'

இது பண்டை அகத்தியனாரின் நூலிலிருந்து தரப்படும் குறிப்பாக உள்ளது. இதைக் காணும்போது அகத்தியர் காலத்திலேயே தமிழிசை மிகச் சிறந்துள்ளதாகத் தெரிகிறது.

ஆசான் என்பது ஒரு பண்ணியல். இது நான்கு வகைப்படும். அவை அகச்சாதி காந்தாரம், புறச்சாதி சிகண்டி, அருகுசாதி தசாக்கரி, பெருகுசாதி சுத்த காந்தாரம் என்பன.

பண்ணீர்மை பதினொரு பிரிவுகளை உடையது என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறி அவற்றின் பெயர்களையும் குறிப்பிடுகிறார். அவை முதல், முறை, முடிவு, நிறை, குறை, கிழமை, வலிவு, மெலிவு, சமன், வரையரை, நீர்மை என்பன ஆகும். இப் பெயர்களைப் பார்க்கும்போது ஒரு பண்ணின் ஒழுக்க அமைப்பைப் பல நிலைகளாகப் பிரித்துக் கூறுவது போன்று தோன்றுகிறது. ஆனாலும் இக்கருத்தை உறுதிப்படுத்த முடியாது.

ஒரு நூற்பாவைத் தந்து நரப்படைவால் உரைக்கப் பெற்றுள்ள ஆதியிசைகள் பதினோராயிரத்து தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்று ஒன்று என்று உரையாசிரியர் குறித்துக் காட்டுகிறார். இதைக் காணும்போது பண்டைத் தமிழர்களின் வளமான இசைஞானம் சிறப்பாக விளங்கும்.

இவ்வாறு பண்கள், அவற்றின் வகைகள் பற்றி விளக்கிய அடியார்க்கு நல்லார் வட்டப்பாலை குறித்தும் பன்னிரண்டு பாலைப் பண்கள் பிறக்கும் முறை பற்றியும் மிகத் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். இதைப் பின்னர் விளக்கமாக ஆய்ந்து காணலாம்.

பாலை பன்னிரண்டு

ஆயப்பாலை பதிநான்கு கோவையுடையது. கோலின் செப்பமுடையதாய் பெண்களுக்கு உரிய தானச் சிறப்பு மிக்கவை ஏழாகக் கருதப்படுகிறது. அவை செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை ஆவன. இவற்றை இணை நரம்பு தொடுத்து இசைக்கவேண்டும்.

'தார பாகமுங் குரலின் பாகமும்
நேர்நடு வண்கிளை கொள்ள நிற்ப
முன்னர் பாகமும் பின்னர் பாகமும்
விளரிகுர லாகும் என்னார் புலவர்'

என்ற நூற்பாவால் சில கருத்துக்களைத் தருகிறார். பின் பன்னிரு பாலையும்|பிறக்கும் முறையை விதியாக விளக்குகிறார். அவற்றின் உரு தொண்ணூற்று ஒன்றும் பன்னிரண்டுமாய்ச் சேர்ந்து நூற்று மூன்று பண்கள் தோன்றக் காரணமாகின்றன.

உழைமுதல் கைக்கிளை இறுதியாக மெலிவு நான்கும் சமம் ஏழும் வலிவு மூன்றுமாய் உழை முதலாகச் செம்பாலை ஆகும். தாரம் முதலாகப்பெறும் முறையாய் வந்தபடியே நீங்காமல் வரும். கைக்கிளை குரலாகப் படுமாலைப்பாலையாகவும், துத்தம் குரலாகச் செவ்வழிப்பாலையாகவும் குரல்குரலாக அரும்பாலையும் தற்கிழமை திரிந்தபின் தோன்றும். அரும்பாலைக்குக் குரல் நரம்பு இரட்டிக்கும் தன்மை உடையது.

முன்னவற்றின் முறைப்பாங்கில் தாரம் குரலாகக் கோடிப் பாலையும், விளரிக் குரலாக விளரிப்பாலையும், இளி குரலாக மேற் செம்பாலையும் தோன்றும். மேற்செம்பாலைக்கு இளிநரம்பு இரட் டித்த நிலையுடையது. இப்பதினாலு கோவைப்பாலை நிலையிலும் பண் நிற்கும் நிலையிலும் இரட்டித்த குரல்குரலாகிய அரும்பாலை யும், இளி குரலாகியசெம்பாலையும்போல் அல்லாத ஐந்து பாலை யும் உழைகுரலாகச் செம்பாலைக்கு உழைபெய்தும், கைக்கிளை குரலாகப் படுமலைக்குக் கைக்கிளை பெய்தும், துத்தம் குரலாகச் செவ்வழிக்குத் துத்தம் பெய்தும், தாரம் குரலாகக் கோடிப் பாலைக்குத் தாரம் பெய்தும், விளரி குரலாக விளரிப் பாலைக்கு விளரி பெய்தும் பாடப்படும் என்பது முறை என அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் தருகிறார்.

யாழிடத்தில் அரும்பாலை முதலியன இடைமுறை மெலியவும் குழலினிடத்தில் கோடிப்பாலை முதலியன வலமுறை மெலியவும் பாடப்படும். இதிலிருந்து பண்ணிசைப்பில் யாழுக்கும் குழலுக்கும் வேறுபாடு இருப்பது உணர்த்திக் காட்டப்படுகிறது. இவ்வாறு வலிவு, மெலிவு, சமன் என்னும் தானங்களை உடைய இசைக்கூறு பாடுகளை எல்லாம் நரப்படைவு கெடாமலும் பண் நீர்மை குன்றாமலும் இசை புணர்க்க வல்லவனாய், ஏற்ற எழுத்துக்களால் இசையமைக்க அறிந்தவனாய் யாழாசிரியன் இருத்தல் வேண்டும்.

இசைப் பாடல்கள்

பண்ணல் முதலிய எட்டு வகைக் குறிக்கோள் உடையது பாடல். அவை இன்பம், தெளிவு, நிறை, ஒளி, வன்சொல், இறுதி, மந்தம், உச்சம் ஆவன.

> 'இன்பந் தெளிவே நிறையோ டொளியே
> வன்சொ லிறுதி மந்த முச்சமென
> வந்த எட்டும் பாடலின் பயனே'

என்பது நூற்பா. இதிலுள்ள 'வன்சொல்' ஐயம் தருவதாக உள்ளது. அது 'இன்சொல்' என்று இருத்தல் வேண்டும் என்று கருதலாம். உடம்படு மெய்புணர்வில் அது 'வின்சொல்' என்று சுவடியில் இருந்திருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது.

பாடலில் சரியான தாள அமைப்பு இருத்தல் வேண்டும். அதனைப் பாணி என்று குறிப்பிடுகிறார்.

'கொட்டும் அசையும் தூக்கும் அளவும்
ஒட்டப் புணர்ப்பது பாணி யாகும்'

என்பது நூற்பா. இவை மாத்திரைப் பெயர்கள் ஆகும். ஒவ்வொரு மாத்திரை நிலைக்கும் வடிவம் தரப்பெற்றுள்ளது. தனித்தனி தொழிலும் உள்ளன.

தாளம் (பாணி)	மாத்திரை	வடிவம்	தொழில்
கொட்டு	அரை	க	அமுக்குதல்
அசை	ஒன்று	எ	தாக்கியெழுதல்
தூக்கு	இரண்டு	உ	தாக்கித் தூக்குதல்
அளவு	மூன்று	ஃ	தாக்குதல்

அரை மாத்திரை உள்ள ஏகதாளம் முதல் பதினாறு மாத்திரை உள்ள பார்வதிலோசனம் ஈறாக வரும் நாற்பத்தொன்று தாளமும் புறக்கூத்துக்கு உரியவை. ஆறன் மட்டம், எட்டன் மட்டம், தாள வொரியல், தனிநிலை வொரியல், ஒன்றன் பாணிமுதல் எண் கூத்துப் பாணி ஈறாக உள்ள பதினொரு பாணி விகற்பங்களும், முதல்நடைவாரம் முதலியனவும் அகக்கூத்துக்கு உரியன.

இத்தாளங்களின் வழிவரும் செந்தூக்கு, மதலைத் தூக்கு, துணிபுத்தூக்கு, கோயில் தூக்கு, நிவப்புத் தூக்கு, கழால் தூக்கு, நெடுந்தூக்கு என்ற ஏழும் தூக்கின் வகைகள் ஆகும். கூத்து, பாட்டு, தாளம், தூக்கு ஆகியவை இணைத்துக் கூடினால் முறையான அகக்கூத்தும் புறக்கூத்தும் அமையும். கூத்துக்கு நய மான பாடல் வேண்டும். பாடலுக்குத் தக்க இசையும் முறையான தாளமும் வேண்டும். பண்ணின்றிப் பாடல் இல்லை.

இசைப் பாடல்களில் சிறப்பாகத் தேவபாணி ஒன்றைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ள செய்திகள் மாத்திரம் கிடைத் துள்ளன. இறையுணர்வு தோன்றப் பாடப்படும் பாடல்களே தேவ

பாணியாகக் கருதப் பெற்றிருக்க வேண்டும். மாயோனை வாழ்த்தி வணங்கும் தேவபாணி பற்றி விளக்கும்போது இசைப்பாக்களின் வகைகள் கூறப் பெற்றுள்ளன.

' ஏனை யொன்றே
தேவர்ப் பராவுதன் முன்னிலைக் கண்ணே '
(தொல்; செய். 138)

என்று கூறும் தொல்காப்பிய நூற்பாவைக் காட்டி தேவபாணியின் விளக்கம் தரப்படுகிறது. அது முத்தமிழுக்கும் பொது. இயற் றமிழில் கொச்சக ஒரு போகாய் வரும். பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என இருவகையாக அது பிரியும்.

'கூறிய உறுப்பிற் குறைபா டின்றித்
தேறிய இரண்டு தேவ பாணியும்'

வரும். அவ்வாறு வரும்போது தரவினை நிலையெனக் கொண்டு முதலில் வரும் தரவினை முதல்நிலை எனவும், இடையில் நிற்ப வற்றை இடைநிலை எனவும், இறுதியில் வருவனவற்றை முரி நிலை அல்லது இறுதிநிலை எனவும் செய்யுளியலில் பரவுதல் பொருண்மையில் பெயர் கொடுத்துள்ளதாகக் கூறுகிறார்.

இசைத் தமிழில் வரும்போது சிலர் முகநிலைக் கொச்சகம் முரி என்று கருதுவர். இது இசைப்பா, இசையளவுப்பா என்னும் இரு பகுதியுள் இசைப்பாவின் பகுதியாகும். நாடகத் தமிழில் தேவபாணி வரும்போது பெருந்தேவபாணி பலதேவரையும். சிறுதேவபாணி வருண பூதரையும் மூவடி முக்கால் வெண்பாவால் வாழ்த்தும். அவ்வாழ்த்தில் அவர்கள் அணிகளும், தாரும், ஆடையும், நிறமும், கொடியும் குறிப்பிடப்பட்டுப் புகழப்படும். மேலும் தமக்கு வேண்டியவற்றையும் விரும்பி வணக்கத்துடன் பாடுவர். இதனை மதிவாணனாரின் பாடலைத் தந்து அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குகிறார்.

மாயோன் பாணி பதினொரு ஆடலுக்கும் முகநிலையாகிய தேவபாணி ஆகும். இதனை விளக்க எண்சீரால் வந்த ஒரு கொச்சகவொருபோகுப் பாடலை எடுத்துக் காட்டுகிறார்.

'மலர்மிசைத் திருவினை வலத்தினில் அமைத்தவன்
மறிதிரைக் கடலினை மதித்திட அடைத்தவன்
இலகொளித் தடவரை கரத்தினில் எடுத்தவன்
இளநிரைத் தொகைகளை இசைத்தலில் அழைத்தவன்

முலையுணத் தருமவள் நலத்தினை முடித்தவன்
முடிகள் பத்துடையவன் உரத்தினை அறுத்தவன்
உலகனைத் தையுமொரு பதத்தினில் ஒடுக்கினன்
ஒளிமலர்க் கழல்தரு அதற்கினி அழைத்துமே.'

இப்பாடலில் இசைத்தன்மை அமைந்துள்ள பாங்கினை கண்டு உணரலாம். இதன் பண் கௌசிகம். தாளம் இரண்டு ஒற்றுடைய தடாரம். சிறுதேவபாணி இங்கு கூறப்படவில்லை. ஆயினும் இனமாக வருவதினால் இங்கு கூறவேண்டியதாயிற்று என்று குறிப்பிட்டு ஒரு பாடலை அடியார்க்குநல்லார் எடுத்துக் காட்டு கிறார்.

'வண்ணமலர்ச் சரங்கோத்து
மதனவேள் மிகவெய்யக்
கண்ணளவோர் புலனல்லாக்
கனல்விழியால் எரித்தனையால்
எண்ணிறந்த தேவர்களும்
இருடிகளும் எழுந்தோட
ஒண்ணுதலாள் பாகங் கொண்
டொருதனியே இருந்தனையே.'

அடுத்து வருணபூதர் நால்வரையும் பாடிப் பரவும் நால்வகைத் தேவபாணிக்கு மதிவாணனார் தந்துள்ள பாடல்களைத் தருகிறார். சந்திரனைப் பற்றிப் புகழ்ந்து பாடும் பாடலும் தரப்பெற்றுள்ளது. இவ்வாறு பலவகையான தேவபாணிகளை எடுத்துக் காட்டுக் களுடன் உரையாசிரியர் விளக்கிக் கூறுகிறார்.[6]

தேவபாணி என்பது இறைவனைப் புகழும் இசைப்பாடல். பாடலில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்தின் அடிப்படை கொண்டே இப் பெயர் பெறுவதாக நன்கு விளங்குகிறது. மாயோன் ஒரு பெருந் தெய்வம். ஆகையினால் அவனைப் பாடுதல் பெருந்தேவபாணி ஆகிறது. வருணபூதர், சந்திரன் ஆகியோர் சிறு தெய்வங்களாகக் கருதப்பட்டு அவர்களைப் பற்றிப் பாடுவது சிறுதேவபாணி ஆகிறது. சிவபெருமானைப் பற்றிய பாடலும் சிறுதேவபாணியாக வருவது சிந்தனைக்கு உரியது. இறைவனை முற்கூறாது மாயோனை முற்கூறியது ஏனென்றால் மாயோன் காவல் கடவுளாய்

6. சிலப். 6, 35-37 அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக். 188-189.

அருளை அளித்தலால் என்று அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் தருகிறார்.[7]

ஓரிடத்தில் வாரப்பாடலைப் பற்றியும் இந்த உரையாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகைய பாடல்கள் ஒரொற்று வாரம், ஈரொற்று வாரம் என இருவகைப்படும். நாட்டிய அரங்கேற்றம் நடைபெறுவதற்கு முன்பு நாட்டிய நங்கையர் தெய்வப் பரவலாகப் பாடும் பாடலில் நன்மை விளைந்து தீமை நீங்க வேண்டும் என்று வேண்டுவதை வாரப்பாடல் என்று விளக்கம் தருகிறார்.[8] இவை தாளத்துக்கு ஒரு மாத்திரையும் இரு மாத்திரையும் பெற்று வரும். இதைக் காணும் போது ஒன்று தெளிவாகலாம். ஒரொற்று என்பது தாளத்தை ஓர் அடியடிப்பது. ஒற்றுதல் என்பது அடித்தல் பொருளில் வருவது. தாளத்தில் ஒரு தரம் ஒற்றுதல் ஒரு மாத்திரையாகக் கணக்கிடப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம், ஈரொற்று இரு மாத்திரை ஆகியுள்ளதையும் கண்டு தெளியலாம்.

அடுத்து தலைப்பாட்டுக் கூத்தியும் இடைப்பாட்டுக் கூத்தியும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

> 'தலைப்பாட் டாவது உகம்
> இடைப்பாட் டாவது ஔகம்'[9]

என்று கூறுகிறார். பதிகத்துக்கு உரை விளக்கம் தரும்போது கானல்வரியைக் குறிப்பிட்டு அது இசைப்பாவால் பெற்ற பெயர் என்று கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் கானல்வரிப் பாடல்களுக்கு உரை கூறும் போது இசைப் பாடல் 'பற்றி விரிவாக விளக்கம் தருவதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.[10] ஆனால் அந்த உரை கிடைக்க வில்லை. அது இசைத்தமிழுக்கு இழப்பாகவே அமைகிறது. இசைப் பாடல்கள் அக்காலத்தில் எவ்வாறு பண்ணமைப்புடன் இருந்தன என்பதைச் சரியாக அறிய முடியவில்லை.

இசைப்பா, இசையளவுப்பா என்ற இருவகையுள் இசையளவுப் பாவானது செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவ பாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, விரி

---

7. மேற்படி, பக். 189.
8. மேற்படி, பக், 118.
9. சிலப். 14, 156-அடி. உரை, பக். 379.
10. சிலப். பதிகம், 69-அடி உரை, பக். 25

முரண், தலைபோகு, மண்டிலம் எனப் பத்து வகையாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளது. மேலும் சுத்தம், சாளகம், தமிழ் என்னும் மூன்று சாதி ஓசைகளுடன் வரும் இசைப்பாக்கள் சிந்து, திரிபதை, சவலை, சமபாத விருத்தம், செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, வண்ணம் என ஒன்பது வகையாகப் பிரிக்கப் பெற்றுள்ளதாக அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். இசைப் பாவையும் இசையளவுப்பாவையும் வேறுவேறாகப் பிரித்து இரண்டிலுமுள்ள பிரிவுகளாகப் பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, செந்துறை, வெண்டுறை ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளது சிந்திக்க வேண்டியதாக உள்ளது. பெரும்பிரிவு பாடல் அமைப் பைப் பற்றியதாகவும் உட்பிரிவுகள் பாடல் கருத்தை அடிப்படை யாகக் கொண்டதாகவும் இருக்கலாம் என்று கருத வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது, அக்கால இசையமைப்பை உறுதிப்படுத்த இயலாத நிலையைத்தான் கூறவேண்டும்.

அடியார்க்கு நல்லார் காட்டும் இசைக் கருவிகள்

பலவிதமான இசைக் கருவிகளைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் தன்னுடைய உரையில் குறிப்பிட்டு அவற்றின் உருவளவு, இசைக் கும் முறை, இசைத் தன்மை முதலியவற்றைத் தேவையான அளவு விளக்கியுள்ளார். பண்ணிசைக் கருவிகளையும் தாளவிசைக் கருவி களையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார். விளக்கங்கள் அக்கால இசை மரபைப் பற்றி நன்கு அறிய பெருந்துணையாக அமை கின்றன. கருவிகளை வழுவின்றிக் கையாளும் போது இசை இனிது பிறக்கும். இனிய இசை சுவையைப் பெருக்கி மனிதனைக் கவரும் மிடற்றிசை போன்று கருவியிசையும் இசைக்கலையில் சிறப் பிடம் பெற்று விளங்குகிறது. அடியார்க்கு நல்லாரால் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள இசைக் கருவிகளைத் தனித்தனியாகக் கண்டு அவை அக்கால இசைக்கலையுடன் இணங்கிப் பிணங்கியுள்ள தன்மையைக் காணலாம்.

யாழ்

பண்ணிசைக் கருவிகளில் சிறப்பிடம் பெறுவது யாழ். நரம்பு களின் அதிர்வால் ஏற்படும் இனிய ஒலியைக்கொண்டு இசையெழுப் பும் பெருமையுடைய கருவியாக யாழ் பண்டைக் காலத்திலிருந்தே விளங்குகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் யாழ் வகைகள் யாழின் பாகங் கள், யாழ் வாசிக்கும் முறைகள் ஆகியவற்றை விளக்கிக் கூறுவது யாழின் சிறப்பை விளக்கமாகக் கூறுவது போன்று அமைந்துள்ளன.

நான்கு வகையான யாழ்கள் இருந்தனவாக உரை கூறுகிறது. அவை பேரியாழ், மகரயாழ், சகோட யாழ், செங்கோட்டி யாழ் என்பன ஆகும். இவற்றைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டு மேலும் சில இருப்பதாக ஒரு வெண்பாவின் வாயிலாக உரையாசிரியர் எழுதுகின்றார்.

'பேரியாழ் பின்னும் மகரம் சகோடமுடன்
சீர்பொலியும் செங்கோடு செப்பினார்—தார்பொலிந்து
மன்னும் திருமார்ப வண்கூடல் கோமானே
பின்னும் உளவே பிற'

என்பதில் முன் கூறியுள்ள நான்கு வகை யாழுடன் மேலும் சில உள்ளதாகக் கூறப் பெறறுள்ளது.

நால்வகை யாழுக்கும் உரிய நரம்பு எண்ணிக்கைத் தொடர்ந்து தரப் பெற்றுள்ளது. பேரியாழுக்கு இருபத்தொன்பது ஆகும், மகரயாழுக்குப் பத்தொன்பது நரம்புகளும், சகோட யாழுக்கு பதினாலும், செங்கோட்டு யாழுக்கு ஏழும் உள்ளதாக அறியலாம். யாழிசை எழுப்பும் முறையில் ஒரு முறையமைந்து சிறப்படைவதைக் காணலாம்.

'ஒன்றும் இருபதும் ஒன்பதும் பத்துடனே
நின்றபதி நான்கும் பின்னேழும்—குன்றாத
நால்வகை யாழுக்கு நன்னரம்பு சொன்முறையே
மேல்வகை நூலோர் விதி'[11]

யாழ் வகைகளுக்கு உரிய நரம்புகளின் எண்ணிக்கையினைச் சொன்ன பின்னர் யாழினுடைய பகுதிகளைக் கூற உரையாசிரியர் முற்படுகிறார். கோடு, ஆணி, பத்தர், மாடகம், தந்திரி போன்ற பல உறுப்புக்கள் யாழுக்கு உண்டு. முன்னிருந்த நூல்களைக் கொண்டு இவற்றை விளக்குவதாகக் கூறுகிறார்.

நால்வகை யாழில் சகோட யாழ், செங்கோட்டு யாழ் பற்றிய சிறு விளக்கக் குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் பெருங்கலம் என்னும் பேரியாழ் வழக்கிறந்து விட்டது. இருப்பினும் அதனைப் பற்றிக் கூறுகிறார். பெருங்கலம் என்பது பேரியாழ். அதன் கோடு பன்னிரண்டு சாண் அளவுடையது. வணரளவு சாணும் என்று கூறியிருப்பது வணரின் அளவு ஒரு

11. சில, 3, 26 - அடியா உரை, பக் 100

சாண் என்று குறிப்பதற்காகவே ஆகும். பத்தரின் அளவு பன்னிரண்டு சாண். இவற்றிற்கு ஏற்றபடி ஆணிகள், திவவு, உந்தி பெற்றிருக்கும். இது ஆயிரம் கோல் தொடுத்து இயல்வது. கோல் என்பது நரம்பைக் குறிப்பதாகும்.

'ஆயிர நரம்பிற் றாதியா ழாகும்
ஏனை உறுப்பும் ஒப்பன கொளலே
பத்தர் அளவும் கோட்டின தளவும்
ஒத்த வென்ப இருமூன் றிரட்டி
வணர்சாண் ஒழித்தென வைத்தனர் புலவர்'[12]

இது பிங்கலத்தில் ஒரு நூற்பாவாகக் காணப்பெறுகிறது. 'புரி நரம்பாயிரம் வலிபெறத் தொடுத்த வாக்கமைப் பேரியாழ்' என்று பெருங்கதையிலும் வருகிறது.[13] இதைக் கொண்டு பெருங்கதைக் காலத்துக்குப் பின்னர் அடியார்க்கு நல்லாரின் காலத்துக்கு முன்னர் பேரியாழ் வழக்கிறந்துள்ளது எனக் கருதலாம்.

வேனிற் காதைக்கு உரைவகுத்தபோது யாழ் பற்றிய சில கருத்துக்களை அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். மாதவி கோவலனைப் பிரிந்ததும் யாழை எடுத்து வாசிக்கத் தொடங்குகிறாள். அதிராத மரபுடைய யாழைக் கையில் வாங்கிப் பதுமாசனமாக அமர்கிறாள். யாழிசைப்போர் இருப்புமுறை இதுவாக இருத்தல் வேண்டும். பின் வாசிக்கும் முறை கூறப்படுகிறது.

'நல்லிசை மடந்தை நல்லெழில் காட்டி
அல்லியம் பங்கயத் தயனினிது படைத்த
தெய்வம் சான்ற தீஞ்சுவை நல்யாழ்
மெய்பெற வணங்கி மேலொடு கீழ்புணர்த்
திருகையின் வாங்கி இடவயின் இரீஇ
மருவிய இனய மாட்டுதல் கடனே.'[14]

யாழைத் தெய்வத் தன்மையுடையதாக மதித்துள்ளனர். இசைக் கலைக்கு ஒரு புனிதத் தன்மை கொடுத்துள்ள பாங்கு இதன் வாயிலாக நன்கு விளங்கும். சுவை மிக்க யாழைக் கையாள்வதற்குமுன் வணங்கும் பழக்கம் குறிப்பிடப்படுகிறது.

---

12. *சில., அடியா. உரைப்பாயிரம், பக். 9*
13. *பெருங்கதை, 4, 3, 52-53*
14. *சில 8, 23-26, அடியா உரை, பக் 231*

கலை புனிதமாக மதிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இல்லை யாயின் உணர்வு பிறழ்ந்து கலை முகிழ்விப்புக்குப் பாதிப்பு ஏற்பட லாம். புனித உணர்வு மனங்கலந்த கலை ஈடுபாட்டிற்குத் துணை யாக அமையும். என்றும் கலையை மதித்துத் தூய சிந்தனையுடன் புனித உணர்வுடன் அதில் மனமொத்து ஈடுபட்டால்தான் கலை முகிழ்ப்பு நயம் பெற்று அனைவரையும் மெய்ம்மறந்து ஒன்றிச் செய்யும். கலையைக் கடமையாகக கருதுவதோ வாழ்வுக்கு உதவும் சாதனமாகக் கருதுவதோ தவறு. கலை அரியது. புனிதமானது. இறவா இயல்புடையது. அணைவோரைக் கவர்ந்து இணையில்லா இன்பத்தை வரையாது வழங்குவதே சிறந்த கலையாகும்.

யாழ் வாசிக்கும்போது வலக்கையைப் பதாகையாகக் கோட்டின் மீது வைத்து இடக்கை நாலு விரலால் மாடகத்தைத் தழுவ வேண் டும். பெருவிரல் குஞ்சித்து மற்ற விரல்கள் நிமிர்வது பதாகை ஆகும்.

'எல்லா விரலும் நிமிர்ந்தி டையின்றிப்
பெருவிரல் குஞ்சித்தல் பதாகை யாகும்'[15]

யாழில் வீக்கும் கருவியாக மாடகம் விளங்கும். யாழின் உறுப்புக்கள், கையாள்வோர் கைக்கொள்ள வேண்டிய முறைகள் ஆகியவற்றை நுட்பம் தோன்ற விளக்கும் அடியார்க்கு நல்லார் யாழிசைப் பயிலும் போது ஏற்படும் இசைநிலைகளை நுட்பமாக விளக்க முற்படுகிறார்.

யாழிசை எழுப்பும்போது ஏற்படும் தவறுகளை நான்காகப் பிரித்துக் காட்டுகிறார். செம்பகை, ஆர்ப்பு, கூடம், அதிர்வு ஆகிய நான்கும் கூடாது. செம்பகை என்பது தாழ்ந்த இசை. இன்பமின்றி இசைப்பது செம்பகை ஆகிவிடுகிறது. ஆர்ப்பு என்பது மாத்திரை கடந்த சுருதியாகும். ஓங்கி இசைப்பின் அது ஆர்ப்பாகி விடுகிறது கூடம் சரியாக இசைநிறைவு இல்லாமையைக் குறிப்பதாகும். தன் பகையாகிய ஆறாம் நரம்பின் இசை குன்றி தன்னோசை மழுங்கி னால் கூடம் என்ற வழுவாகிவிடும். அதிர்வு நரம்பைச் சிதறி உந்துவதினால் ஏற்படுகிறது. இவை பஞ்சபாரதீயம் நூற்பாவால் விளக்கப் பெற்றுள்ளன. பண்ணுடன் இணையாதது செம்பகை. அதில் இனிமை இராது. அளவு மீறி இசைப்பது ஆர்ப்பு. இசை குன்றி மழுங்கிவிடுவது கூடம். இசை அதிர்ந்து சிதறுவது அதிர்வு. இந்நான்கு இசைக் குறைபாடுகளும் கருவி செய்யப்படும் மரத்தின் குற்றத்தால் நேரிடும்.

15 மேற்படி பக். 231

மரம் குற்றமடைவதின் காரணங்களையும் பண்டைத் தமிழர் நன்கு உணர்ந்துள்ளனர். அதனை விளக்கும் பாடலைக் காணலாம்.

'நீரிலே நிற்றல் அழுகுதல் வேத னிலமயக்குப்
பாரிலே நிற்றல் இடிவீழ்தல் நோய்மரப் பாற்படல் கோண்
நேரிலே செம்பகை ஆர்ப்பொடு கூடம் அதிர்வுநிற்றல்
சேரினோர் பண்கள் நிறமயக் குப்படும் சிற்றிடையே'[16]

விரிவான அறிவும் தெளிவான சிந்தனையும் மிக்கவரே இந்த அளவில் உண்மைகளை மிக நுட்பமாகக் கண்டு உணர்ந்து கூற முடியும். பண்கள் குறிப்பிட்ட நிறம் கொண்டு ஒலிப்பவை. மேற் சுட்டிய குற்றங்கள் ஏற்பட்டால் அவை ஒலிநிறம் மாறி என்ன பண் என்று உறுதியாகக் கூற முடியாத அளவில் மயக்கம் தருவதாய்ச் செவியைத் தாக்கும். ஒலி நுட்பம் மிகவுடையவர் பண்டைத் தமிழர் என்பதற்கு இத்தகைய செய்திகள் நல்ல சான்றாகும். இக்குற்றங் களைப் பகைநரம்பு என்று உரையாசிரியர் கூறுவதிலிருந்து நரம்பு என்பது இசையொலியைக் குறிப்பிடுவதாக இங்குப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளமை அறியலாம்.

சகோட யாழின் நால்வகை நரம்பினை விளக்க உரையாசிரியர் முனைகிறார். இணை, கிளை, பகை, நட்பு ஆகியவை நால்வகை நரம்புகள்.

'இணையெனப் படுவ கீழு மேலும்
அணையத் தோன்றும் அளவின என்ப.'

இது இருநரம்புடையது. கிளைக்கு ஐந்து நரம்புகள் உள்ளன என்பதை நூற்பா தந்து கூறுகிறார்.

'கிளையெனப் படுவ கிளக்குங் காலை
குரலே இளியே துத்தம் விளரி
கைக்கிளை எனஐந் தாகு மென்ப.'

பகை என்பது ஆறும் மூன்றுமாக அமையும். பகையைக் கூடம் என்றும் கூறுவர். விளக்க நூற்பா தரப்பெற்று உள்ளது.

'நின்ற நரம்பிற் காறும் மூன்றும்
சென்றுபெற நிற்பது கூட மாகும்'

16. மேற்படி பக். 231

நட்பு நரம்பு நான்கு கொண்டுள்ளது. சகோட யாழுக்கு உரிய நான்கு நரம்புகளும் இவ்வாறு அடியார்க்கு நல்லாரால் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

செங்கோட்டுயாழ் ஆறுவகையான உறுப்புக்களைக் கொண்டுள்ளது.

'செங்கோட்டுயாழே செவ்விதின் தெரியின்
அறுவகை உறுப்பிற் றாகும் என்ப.'

அந்த ஆறுவகை உறுப்புக்கள் எவை என்பதை இன்னொரு நூற்பாவால் தருகிறார்.

'கோடை திவவே ஒற்றே........
தந்திரி கரமே நரம்போ டாறே.'

நூற்பாவின் சிதைவால் ஓருறுப்பு அறிய முடியாமல் சிதைவு பட்டுள்ளது. இவ்வுறுப்புக்களுள் தத்திரிகரம் என்பது நரம்பு துவக்குவதற்குத் தகைப்பு ஒழிய இருசாணால் விரல் நீளமாகக் குறுக்கிடத்துச் சேர்க்கப்படும் ஐம்பத்தொரு உறுப்பு ஆகும்.

'தத்திரி கரமே தகைப்பற விலகி
வந்த இருசா ணால்விர லாகும்.'

அடியார்க்கு நல்லார் கால மக்கள் அவர் கூறியுள்ள செய்திகளை ஓரளவு நன்கு அறியும் நிலையில் இருந்திருப்பர். அவர்கள் யாழ் முதலிய கருவிகளை இசைக்கும்போதே கண்டிருக்கலாம். ஆனால் இக்காலத்தவர்களுக்கு அவர் கூறியுள்ளவை எளிதில் புரிய முடியாதவை. வழக்கு இழந்தவற்றை மறந்து விடுவது உலக இயல்பு. அக்காலத்து யாழ் தமிழிசை அரங்கிலிருந்து அகன்றுவிட்ட கால கட்டத்தில் அடியார்க்கு நல்லாரின் யாழ் பற்றிய விளக்கம் புரியாத புதிராகவே தோன்றுகிறது. உய்த்துக் காண்பதின் வாயிலாகச் சிலவற்றை இப்படித்தான் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்தித்து உணர முயலலாம். உறுதிப்படுத்துவது உண்மைக்கு மாறாகவும் அமைந்து விடலாம்.

குழல்

ஊதும் காற்றைப் பலவிதமான அதிர்வுக்குள் ஆக்கி அதன் வாயிலாக எழும் ஒலியை முறைப்படுத்தி இன்னிசையாகப் பொழிய வைக்கக் குழல் கருவியாகப் பயன்படுத்தப் பெறுகிறது. பண்டைக் காலத்திலிருந்தே குழலை இசைக்கருவியாகக் கொண்டு இசையைச்

சுவைத்துள்ளனர் என்பதற்குச் சங்கப் பாடல்கள் நல்ல சான்றாக அமைகின்றன. சிலப்பதிகாரம் பலவகையான இசைக்குழல்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. அதற்கு உரைகண்ட அடியார்க்கு நல்லார் குழலை விளக்கி அதன் இசைத் தன்மையைச் சிறப்பாகப் புலப்படுத்திக் காட்டுகிறார்.

குழல் செய்வதற்கு ஏற்ற மரம் போன்ற பொருட்கள், இதன் அமைப்புக் கூறுகள், இதன் வாயிலாக இசை எழுப்பும் முறைகள், இதிலிருந்து ஏழிசைகள் எழும் போக்கு ஆகியவை பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியுள்ள தன்மை நன்றாக அமைந்துள்ளது. அக்காலக் குழல் கருவியின் இசையமைப்பு பற்றித் தெளிவாக அறிய இவ்வுரை மிகவும் பயனாக உள்ளது.

குழலை வங்கியம் என்று குறிப்பிட்டு உரையாசிரியர் தன்னுடைய விளக்கவுரையைத் தொடங்குகின்றார். குழல் செய்வதற்கு மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி ஆகிய ஐந்தும் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றன.

'ஓங்கிய மூங்கில் உயர்சந்து வெண்கலமே
பாங்குறுசெங் காலி கருங்காலி — பூங்குழலாய்
கண்ண னுவந்த கழைக்கிவைகள் ஆமென்றார்
பண்ணமைந்த நூல்வல்லோர் பார்த்து'[17]

மரங்களுக்குத் தந்துள்ள அடைச் சொற்களைக் கொண்டு குழல் செய்வதற்கு ஏற்றெடுக்கும் மரங்கள் நன்கு வளர்ந்து முதிர்ந்தவைகளாக இருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகும். குழலைக் கண்ணனுடன் இணைத்து அக்காலத்திலிருந்தே கருதியுள்ளமை 'கண்ணன் உவந்த கழை' என்று கூறுவதிலிருந்து நன்கு விளங்கும். குழலைக் கழை என்று இந்நூற்பா குறிப்பிடுவது சிந்திப்பதற்கு உரியது ஆகும். முதன் முதலில் கழை அல்லது மூங்கிலையே குழலுக்குப் பயன்படுத்தி இருத்தல் வேண்டும். ஆகையினால் கழை என்றதும் குழலைக் குறிப்பிட்டு விடுகிறது.

மேலும் மூங்கிலில் செய்யப்படும் குழலே சிறந்த குழலிசைப்புக் கருவியாகக் கொள்ளப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இக்கருத்துக்கு ஒப்ப உரையாசிரியர் மூங்கிலில் குழல் செய்வது உத்தமம் என்றும், வெண்கலம் மத்திமம் என்றும் ஏனைய மரங்கள் அதமம் (கடைநிலை) என்றும் கூறுகிறார். இம்மூவகைப் பொருட்களில் மூங்கில் பொழுது செய்யும், வெண்கலம் வலிதி, மரம் எப்பொழுதும் ஒத்து நிற்கும் எனக் கருத்து தெரிவிக்கப்படுகிறது. மூவகை மரங்களான

17. சிலப். 3, 26-அடியா. உரை, பக். 100

கருங்காலி, செங்காலி, சந்தனம் ஆகியவற்றுள் பெரும்பாலும் கருங்காலியே வேண்டப் பெறுகின்றது.

மரங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்கும் விதிகள் வகுக்கப் பட்டுள்ளன. நாலுகாற்று மயங்காத இடத்தில் வளர்ந்த மரங்களே தகுதியானவை. இல்லையானால் 'நாதமில்லை' என்று கூறப் படுகிறது. குழலுக்கு வேண்டிய மரங்களை நுட்பத் தேர்வு முறை யால் கண்டு பக்குவ முறையால் பதப்படுத்திக் கருவியைச் செய்ய வேண்டும். இளமையும் நெடும் பிராயமுமின்றி ஒரு புருடாயுப்புக்க பெரிய மரத்தை வெட்டி ஒரு புருடாகாரமாகச் செய்து அதனை நிழலிலே ஆற இட்டுவைத்துத் திருகுதல், பிளத்தல், போழ்ந்து படுதல் இன்மையை அறிந்து ஓர் யாண்டு சென்றபின் இலக்கண வகையான வங்கியம் செய்யப்படும் என்பது அடியார்க்கு நல்லாரின் விளக்கமான உரை.

'உயர்ந்த சமதலத் தோங்கிக்கா னான்கின்
மயங்காமை நின்ற மரத்தின் — மயங்காமே
முற்றிய மாமரம் தன்னை முதல்தடிந்து
குற்றமிலோர் ஆண்டில் கொளல்' [18]

மரங்கள் முற்றியவைகளாக இருக்க வேண்டும் என்று இந்நூற்பா உறுதியுரை கூறுகிறது. பெரிய மரம் என்பதையே மாமரம் என்று குறிப்பிடுகிறது. சமதலம் என்று கூறப்பட்டிருப்பதின் காரணம் சாய்வு நில மரங்களில் வளைவுகள் ஏற்படும். பக்கம் காழ்ப்பேறும். இவற்றை நோக்கியே இவ்வாறு குறிப்பிட்டிருக் கலாம்.

அடுத்துக் குழலின் பிண்டியிலக்கணம் கூறுகிறார். பிண்டி என்பது வடிவம். குழலின் வடிவம் பற்றி உரை ஆசிரியர் கூறுவ தைப் பிண்டியிலக்கணம் என்ற தலைப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளார். குழலின் நீளம் இருபது விரல்; சுற்றளவு நாலரை விரல். குழலைத் துளையிடும் முறையைச் சொல்கிறார். துளை இடும்போது ஒரு நெல்லரிசியின் பாதியளவு மரனிறுத்திக் கடைந்து வெண்கலத் தாலே அணைசு பண்ணி இடமுகத்தை அடைத்து வலமுகம் வெளி யாக இடப்படும். இன்றைய புல்லாங்குழலை இவ்விளக்கத்துடன் ஒப்பிட்டுக் காணலாம். குழலின் துளை அளவு கூறும் நூற்பாவைத் தருகிறார்.

---

18. மேற்படி, பக். 100.

'சொல்லும் இதற்களவு நாலைந்தாம் சுற்றளவு
நல்விரல்கள் நாலரையாம் நன்னுதலாய் — மெல்லத்
துளையளவு நெல்லரிசி தூம்பிட மாய
வளைவலமேல் வங்கிய மென்.' [19]

குழலிலுள்ள துளைகளின் அளவை அடுத்ததாகக் கூறுகிறார். இருபது விரல் நீளக் குழலில் தூம்பு முகத்தில் இரு விரல்கள் இடம் விட்டு முதல்வாய் விடல் வேண்டும். முதல் வாய்க்கு ஏழங்குலம் விட்டு வளைவாயினும் இரண்டு நீக்கி நடுவில் நின்ற ஒன்பது விரலிடத்தில் எட்டுத் துளைகள் இடப்பெறும். இவற்றுள் ஒன்றை முத்திரை என்று களித்து நீக்கி நின்ற ஏழு துளைகளிலும் ஏழு விரல்கள் வைத்து ஊதப்படும். துளைகளின் இடைப்பரப்பு இடம் ஒரு விரலகலமாகக் கொள்ளப்படும்.

'இருவிரல்கள் நீக்கி முதல்வாயேழ் நீக்கி
மருவு துளையெட்டு மன்னும் — பெருவிரல்கள்
நாலஞ்சு கொள்க பரப்பென்ப நன்னுதலாய்
கோலஞ்செய் வங்கியத்தின் கூறு.' [20]

இந்த வங்கியம் அல்லது குழலை ஊதும்போது வளைவாய் சேர்ந்த துளையை முத்திரையாகக் கொண்டு அதனை நீக்கி முன்னின்ற ஏழு விரல்களையும் பற்றி வாசிக்க வேண்டும்.

பயன்படுத்த வேண்டிய ஏழு விரல்கள் எவையெவை என்று தொடர்ந்து கூறுகிறார். இடக்கையிலுள்ள பெருவிரலும் சிறு விரலும் நீக்கி ஏனைய மூன்று விரல்களையும் வலக்கையில் பெரு விரல் தவிர மற்ற நான்கு விரல்களையும் குழல் வாசிக்கப் பயன் படுத்த வேண்டும். இந்த வங்கியத்தில் ஏழு துளைகளிலும் எழுத்தால் இசை பிறக்கும். அவ்வெழுத்துக்கள் சரிகமபதநி என்பன ஆகும். இவ்வெழுத்துக்களை மாத்திரைப்படுத்தி தொழில் செய்ய இவற்றில் ஏழிசைகளும் பிறந்து இனிமையாக வெளிப்படும்.

ஏழிசைகளைப் பற்றி பின்னர் உரையாசிரியர் விளக்கிக் கூறுகிறார். சட்சம், ரிடபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிடாதம் என்பன ஏழு இசைகள் (சுவரங்கள்). இவை பிறந்து இவற்றின் இசையில் பண்கள் தோன்றும்.

---

19. மேற்படி, பக். 101.
20. மேற்படி, பக். 101.

'சரிக மபதநியென் றேழெழுத்தால் தானம்
வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் — தெரிவரிய
ஏழிசையுந் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்
சூழ்முதலாஞ் சுத்தத் துளை.' [21]

குழல் செய்ய வேண்டும் பொருட்கள், அதன் அமைப்பு, இசை எழுப்பும் முறைகள், ஏழிசைகள் ஆகியவற்றை இந்த இடத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் சிறப்பாக விளக்கிக் கூறியுள்ளார். இவருடைய குழல் விளக்கம் இன்றைய குழல் அமைப்புக்கு ஒத்து இருப்பதைக் காணலாம். இப்பகுதி அனைவருக்கும் எளிதாக விளங்கும் தரமாக அமைந்திருப்பதின் காரணம் இதுவாகத்தான் இருக்க வேண்டும். யாழ் இலக்கம் போன்ற சிலபகுதிகள் சரியாகப் புரிய முடியாமல் இருப்பதின் காரணம் அவை வழக்கு இழந்து விட்டதாகத் தான் இருக்க முடியும். மேலும் பல மாற்றமடைந்துள்ளன. காலக் கடப்பில் மாற்றமும் வளர்ச்சியும் தடுக்க இயலாதவை.

தோல் கருவிகள்

தோற்கருவிகள் தாளயிசைக் கருவிகள் ஆவன. மத்தளம், தண்ணுமை, இடக்கை சல்லிகை ஆகியவை நல்வகையான உத்தமத் தோற்பெருங் கருவிகளாக மதிக்கப்படும்.

'மத்தளம் தண்ணுமை இடக்கை சல்லிகையென
வைத்த நான்கும் உத்தமக் கருவி'

என்று கூறப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். தண்ணுமை என்பது தாழ்ந்த குரலையுடைய கருவி என்று விளக்கம் தருகிறார். தண்மை யான தாளயிசையினை உடைய கருவியாகத் தண்ணுமையைக் கருதலாமா என்று சிந்திக்கலாம்.

அக்காலத் தோற்கருவிகளை அடுக்கிக் கூறி ஒரு நூற்பாவைத் தருகிறார். அவை பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி, முழவு, சந்திரவளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடுதூம்பு, நிசாளம், துடுமை, சிறுபறை, அடக்கம், தகுணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிகைப் பறை, துடி, பெரும்பறை ஆகும். இவை அனைத்தும் தோலால் செய்யப்பட்ட கருவிகள்.

---

21. மேற்படி, பக். 101.

அடியார்க்கு நல்லார் முப்பத்தொரு தோற்கருவிகளைப் பெய ருடன் கூறியுள்ளார். ஆனால் அவர் எடுத்துக் காட்டியுள்ள நூற் பாவில் நாழிகைப் பறையைத் தவிர மற்ற முப்பது பெயர்களும் உள்ளன. நாழிகைப்பறை என்பது காலம் அறிவிக்கும் பறையாக இருக்கலாம். அதைத் தாள இசைக் கருவியாகக் கருதாது விட்டிருக்கலாம்.

இக்கருவிகளை அகமுழவு, அகப்புறமுழவு, புறமுழவு, புறப் புறமுழவு, பண்ணமை முழவு, நாண்முழவு, காலைமுழவு என ஏழு வகையாகப் பிரித்துள்ளனர். இங்கு முழவு என்பது தோற்கருவி களுக்கு ஒரு பொதுச் சொல்லாக வந்துள்ளது. அதுவே ஒரு குறிப் பிட்ட தோற்கருவிக்குப் பெயராகவும் உள்ளது. இவ்வாறு தனிப் பெயர்கள் பொதுப்பெயராக வருவது சிறப்புப்பற்றி எனக் கருதலாம்.

அகமுழவு வகையில் உத்தமமான மத்தளம், சல்லிகை, இடக் கை, கரடிகை, பேரிகை, படகம், குடமுழா ஆகிய ஏழும் அடங்கு கின்றன. மத்திமமான தண்ணுமை, தக்கை, தகுணிச்சம் ஆகிய மூன்றும் அகப்புற முழவாவன. அதமக் கருவியான கணப்பறை புறமுழவாகக் கருதப்பட்டுள்ளது. நெய்தற்பறை புறப்புற முழவாக உள்ளது. வீரமுழவுகளான முரசு, நிசாளம், துடுமை, திமிலை ஆகிய நான்கும் பண்ணமை முழவு ஆகும். நாட்பறை அல்லது நாழிகைப்பறை நாண்முழவாக அமையும். துடி காலை முழவாகக் கருதப்படும். இவ்வாறு ஒவ்வோர் அமைப்பில் தோற்கருவிகள் இடம்பெறுவது கலைநுட்பமும கருதுபொருளும் விளங்கச் செய்வ தாகும்.

மத்து ஓசைப்பெயராக மத்தளம் அமைகிறது. இசையிடனாகிய கருவிகளுக்கு எல்லாம் தளமாக அமைவதால் மத்தளம் ஆயிற்று என்பது உரையாசிரியர் கருத்து. இக்கருவி பல கூத்துக்களுக்கு உரியதாக இருப்பதினாலும் பாடல் எழுத்தால் உள்ளே பிறப்பதி னாலும் முழவுகள் எல்லாம் இதனுள்ளே பிறப்பதினாலும் இதனை நான்முகன் என்று கூறுவர்.

சல்லிகை என்ற கருவி சல்லென்ற ஓசை உடையதாக இருந்த தினால் இப்பெயரைப் பெற்றதாக உரைக்கப்படுகிறது. ஆவஞ்சி, குடுக்கை, இடக்கை ஆகிய மூன்றும் ஒன்றாகும். அக்கருவி ஆவி னுடைய (பசு) வஞ்சித்தோலைப் போர்த்துள்ளதால் ஆவஞ்சி என்ற பெயரைப் பெறுகிறது. குடுக்கையாக அடைத்தலால் குடுக்கை என்று பெயர் சுட்டப்படுகிறது. வினைக்கிரியைகள் இடக்கையால் செய்யப்படுவதினால் இடக்கை என அழைக்கப் பெற்றுள்ளது.

கரடிகை என்ற கருவியின் ஒலி கரடி கத்தியது போன்று இருக்கும். ஆகையினால் இப்பெயரைப் பெற்றுள்ளது. இவ்வாறு ஒவ்வொன்றையும் உய்த்துணருமாறு உரையாசிரியர் விரும்புகிறார். கலையும் சிந்தனையும் இணைந்தால் தான் இத்தகைய காரணப் பெயர்களைப் பொருத்தமாகச் சூட்ட முடியும். தமிழரின் கலைத் திறனையும் சிந்தனைச் சிறப்பையும் அறிய இப்பெயர்கள் நல்ல வாய்ப்பாக உள்ளன.

முதலில் கரங்கொள்வது மத்தளம் ஆகையினால் அது முதற் கருவியாக அமைகிறது. இடைகொள வைத்தலினால் சல்லி இடைக்கருவி ஆகிறது. உடுக்கை கடைகட்டடுக்கு உரியது. ஆகையினால் அது கடைக்கருவியாகக் கருதப்படுகிறது. கருவிகள் அனைத்துக்கும் முதலாயினது தண்ணுமை. ஆகையினால் சிலப் பதிகார ஆசிரியர் அதை மட்டிலும் கூறியுள்ளார் என்ற விளக்கத்தை உரையாசிரியர் தருகிறார்.

'தாழ்குரற் றண்ணுமை' என்று இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோ தந்த தொடருக்குப் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் இவ்வளவு விரிவான தோற்கருவிகள் பற்றிய விளக்கம் தந்திருப்பது சிந்தனையைத்தூண்டுவதாகவும் உரையாசிரியரின் இசையறிவுப் பரப்பை நன்கு புலப்படுத்துவதாகவும் உள்ளது. சுமார் ஆயிரம் ஆண்டு கால இசை வளர்ச்சியைச் சிறப்பாகக் கண்டும் உணர்ந்தும் உரையாசிரியர் இந்த விளக்கத்தைத் தந்துள்ளார் உண்மை என்பது.

இசை ஆசிரியர்கள்

சிலப்பதிகாரத்தில் பாடலாசிரியர், யாழாசிரியர், குழலாசிரியர் தண்ணுமை ஆசிரியர் பற்றிய குறிப்புக்கள் மூன்றாம் காதையில் வந்துள்ளன. அவற்றைக் கொண்டு உரையாசிரியர் பல்வேறு ஆசிரியர்களைப் பற்றிய பயனான விளக்கத்தைத் தருகிறார். அக் காலத்தில் இசையின் பல்வேறு பிரிவுகளுக்கும் தனித்தனி ஆசிரியர் கள் இருந்துள்ளனர் என்பது இதனால் விளங்கும். அவ்வாறு இருப்பின் இசைக்கலை எவ்வாறு நுணுக்கமுடன் விளங்கி இருக்கும் என்று சிந்திக்கலாம்.

பாலை முறையில் தமிழிசைப் பகுப்பு

பண்டைத் தமிழர் பண்கள் அமைத்துப் பாடுவதில் நுட்பமும் திறமையும் உடையவர்கள் என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் பல சான்றுகள் உள்ளன. இசை என்பது செவியால் ஓர்ந்து மதியால் உணர்ந்து நுகரவேண்டிய நுண்கலையாகும். ஒலியை மிக நுண்மையாகப் பகுத்து அவற்றை வகையிட்டுப் பின்னர் ஏற்ற இறக்கம் பார்த்து முறையாக அடுக்கி இசைப்பதினால் எழும் இன்னோசையைப் பண்கள் என்று முன்னோர் கருதியதாகக் கூறலாம். கீழ்நாட்டிசை, அதிலும் குறிப்பாகத் தமிழிசை தனித்தனி நரம்புகளை இசைத்தெழும் இன்னிசையாகையினால் இதனை ஒற்றையின்னிசையமைப்பு (Melodic) என்று கொள்ளலாம். மேனாட்டிசைப் பெரும்பாலும் பல்லொலிக் கூட்டால் எழுப்பப்படுவதினால் அதனைக் கூட்டின்னிசையமைப்பு (Harmonic)என்று, அழைக்கலாம்.

ஒலியை குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி தாரம் என்று ஏழாகப் பிரித்து அவற்றுள் சிலவற்றை மேலும் பிரித்துத் தமிழர்கள் பண்களை அமைத்துள்ளனர், அவற்றைத் தனித்தனி எழுத்தாகவும் குறித்துப் பயின்றுள்ளதாகச் சிலம்பு கூறுகிறது.

> 'ஈர நிலத்தி னெழுத்தெழுத் தாக
> வழுவின் றிசைக்குங் குழலோன் றானும்'[22]

என்ற வரிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறும் உரை கருதுவதற்கு உரியது. 'பாடலிடத்துச் சொன்னீர்மையின் எழுத்துக்கள் சிதையாமல் எழுத்தைஎழுத்தாக இசைக்கும் குழலோனென்றவாறு. அன்றியும் சரிகமபதநி என்பாருமுளர்.[23] அதனை அப்படியே அடியார்க்கு நல்லாரும் ஒப்புக்கொண்டுள்ளார்.[24]

தமிழிசையைப் பற்றி விளக்கும்போது நாற்பெரும் பண்ணுஞ் சாதி நான்கும் பாற்படு திறனும் பண்ணெனப்படுமே என்று கூறு

---

22. *சிலப்பதிகாரம், டாக்டர் உ. வே. சா. பதிப்பு, சென்னை, 1950, 3:68-69*
23. *மேற்படி, அரும்பதவுரை, ப 67*
24. *மேற்படி, அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப 111*

கிறார் அடியார்க்கு நல்லார்.[25] ஏழு பெரும்பாலையினையும் முதலடுத்து 103 பண்ணும் பிறப்பதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இந்த இடத்தில் ஏழு பாலை என்பது தற்காலத்தில் குறிப்பிடப்படும் சப்த சுரமாக இருக்குமோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. சுரங்களில் பல்வேறு இயைபினால் ஏற்படும் இராகங்களைப் பண்ணென்று கூறியிருக்க லாமா? இதே உரையாசிரியர் பாலை நான்கு வகைப்படும் என்று கூறி அவை ஆயப்பாலை, சதுரப்பாலை, திரிகோணப்பாலை, வட்டப்பாலை என்பன என்று பெயரும் தருகிறார். அதற்கு மேற் கோளாக.

'ஆயஞ் சதுரந் திரிகோணம் வட்டமெனப்
பாய நான்கும் பாலையாகும்.'

என்ற நூற்பாவை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.[26] முன்கூறிய ஏழு பெரும் பாலைக்கும் இந்த நான்கு வகைப் பாலைக்கும் இடையில் உறுதியாக வேறுபாடு இருக்கத்தான் வேண்டும். நால்வகைப் பாலைகளில் சிறந்தது வட்டப்பாலை என்றும் அதில் நான்கு பண்களும் பிறப்பதாக உரையாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார்.[27]

வட்டப் பாலையை விளக்க ஒரு நூற்பா தரப்படுகிறது.

'சாணளவு கொண்டதொரு வட்டந் தன்மீது
பேணியிரு நாலு பெருந்திசைக்—கோணத்
திருக்கயிறு மேலோட்டி யொன்பான் மூன்றும்
வருமுறையே மண்டலத்தை வை.'[28]

வட்டமென்பது ஏழு இசைகளையும் இணையத் தொகுத்த மண்டலமாகும் என்றும் சொல்லப்பட்டுள்ளது.[29]

---

25. சிலப்பதிகாரம், 8:35, அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப 233

26. சிலப்பதிகாரம், 17, 13, 8-10, அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப 4

27. மேற்படி

28. மேற்படி, மேற்கோள் நூற்பா

29. மேற்படி,

'வட்ட மென்பது வகுக்குங் காலை.
ஓரேழ் தொடுத்த மண்டல மாகும்'
(மேற்கோள் நூற்பா)

வட்டப்பாலை மண்டிலம் அமைக்கும் முறையை உரையாசிரியர்கள் விளக்குகிறார்கள். ஒரு வட்டம் வரைந்து சக்கரத்தின் ஆரம் போன்று 8 திசைகளையும் இணைக்கும் கோடுகள் கீறி மேலும் 2 கோடுகள் சேர்த்து வட்டத்தை 12 பிரிவுகளாக்க வேண்டும். ஒவ்வொன்றும் ஒரு ராசியைக் குறிக்கும். இந்த வட்டப்பாலை (Circular Representation) அமைப்பின் மூலம் செம்பாலைப் பண்ணை விளக்க அரும்பதவுரையாசிரியர் இருநூற்பாவை மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

'இளியிடபங் கற்கடக மாம்விளரி சிங்கம்
தளராத தார மதுவாம்—தளராக்
குரல்கோற் றுத்துத்தங் கும்பங் கிளையாம்
வரலா லுழைமீன மாம்.'[30]

இந்நூற்பாவின்படி ஒவ்வொரு ராசியும் ஒரு இசை நரம்பைக் (சுரத்தை) குறிக்கும். ச, ப இரண்டும் பிரிவின்றியும் ரி, க, ம, த, நி ஆகியவை இரண்டு இரண்டாகப் பிரிந்தும் இருப்பதினால் இசை நரம்புகள் 12 ஆகி 12 இராசிகளுக்கும் உரிமையாக்கப் படுகின்றன. அதிநுட்ப இசைப் பகுப்பு நிலையில் ரி, க, த, நி ஆகியவை மூன்றாகப் பகுக்கப்பட்டு இசை நரம்புகள் 16 என்று கணக்கிடப் பட்டுள்ளது. ஆகையினால் மொத்த மேளகர்த்தாக்கள் 72 என்று கர்னாடக இசையில் கூறுவர். ஆனால் அதிநுட்ப இசை நரம்புகளை இசைக்க மனிதனால் எளிதில் இயலாது என்பதினால் அவற்றை நீக்கி மற்றைய இசை நரம்புகளைக் கொண்டு உருவாகும் 32 மேளகர்த்தாக்களை இன்று இசையுலகம் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளது. அவை 16 சுத்த மத்திபம் 16 பிரதி மத்திபம் ஆகும். இந்த அடிநிலை அறிவைப் பயன்படுத்திச் செம்பாலைப் பண்ணின் இயல்பைக் காண முயலலாம்.

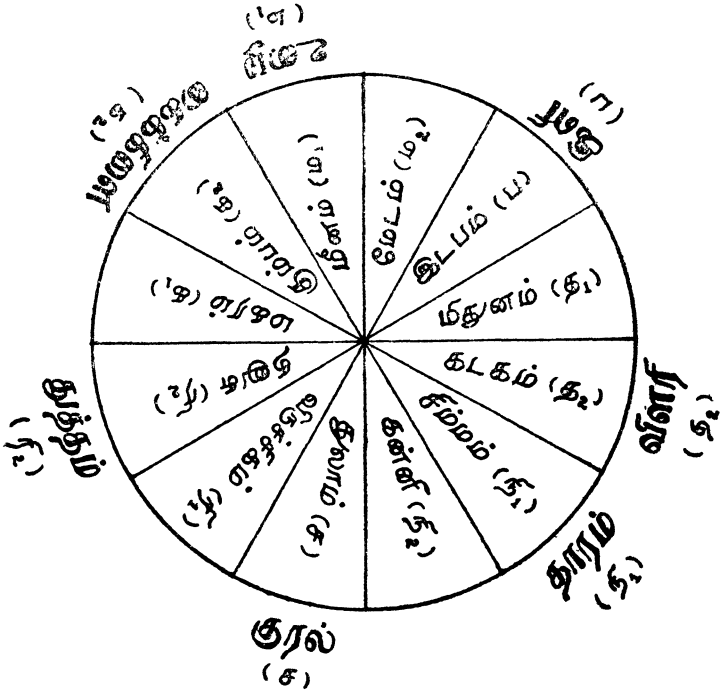
இந்த நூற்பாவின் குறிப்புக்களைக் கொண்டு பார்த்தால் இடபம் இளியாகவும், கடகம் விளரியாகவும், சிம்மம் தாரமாகவும், துலாம் குரலாகவும், தனுசு துத்தமாகவும், கும்பம் கைக்கிளையாக-

---

30. *சிலப்பதிகாரம், 17, 13, 8-10; அரும்பதவுரை, ப 439*
அடுத்த மேற்கோள் நூற்பா வருமாறு :

'குரறுலை விற்றுத்தங் கைக்கிளையே கும்பம்
பரிய வுழைமீனம் பாவாய்—அரிதாரம்
கொல்லே றிளிவிளரி கற்கடங் கோப்பமைந்த
தொல்லே ழிசைநரம்பிற் காம்!';

வும், மீனம் உழையாகவும் அமையும். குரலை சட்சமம் எனக் கணக்கிடுவதாயின் இந்த அமைப்பில் ச, ரி$_2$, க$_2$, ம$_1$, ப, த$_2$, நி$_1$ என்ற ஏழுசுர ஒழுங்கு பெறப்படும். இந்த ஒழுங்கில் அமைவது இன்றைய இருபத்தி எட்டாவது மேளகர்த்தாவாகிய 'அரிகாம்போதி' ஆகும்.



சரி$_2$க$_2$ம$_1$பத$_2$நி$_1$
அரிகாம்போதி

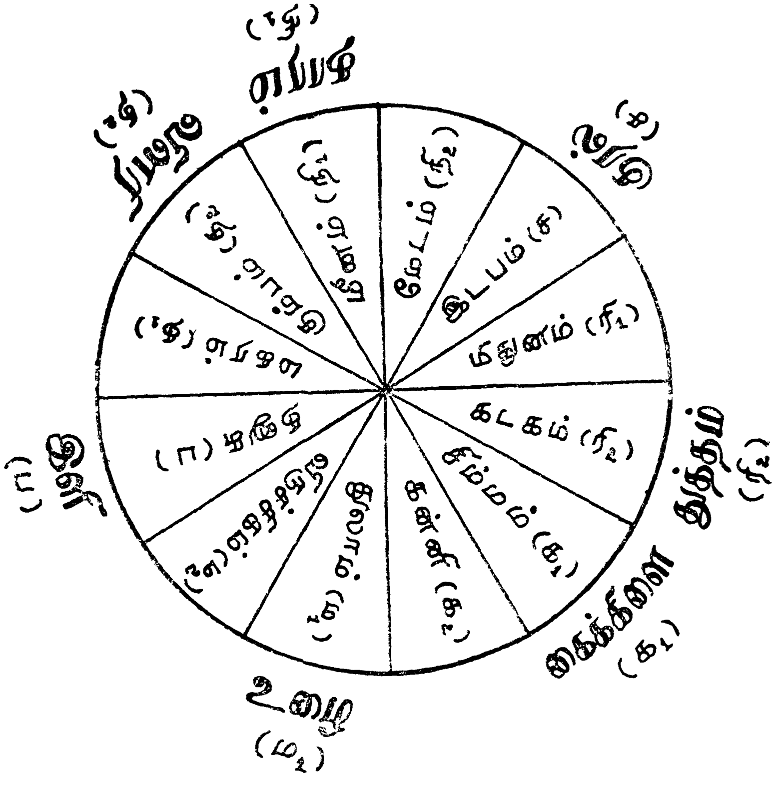
படம் 1

இந்த நூற்பாவைக் கூறிய பின்னர் இன்னொன்றையும் எடுத்துக் காட்டி விளக்க உரையாசிரியர் முயல்கிறார்.

'ஏத்து மிடப மலவ னுடன்சீயம்
கோற்றனுக் கும்பமொடு மீனமிவை-பார்த்துக்

குரன்முதற் தார மிறுவாய்க் கிடந்த
நிரலேழுஞ் செம்பாலை நேர்'[31]

இந்த நூற்பாவில் இடபம், கடகம், சிம்மம், துலாம், தனுசு' கும்பம், மீனம் ஆகிய ஏழு இராசிகளில் குரல் (ச), துத்தம் (ரி$_2$,) கைக்கிளை (க$_1$) உழை (ம$_1$), இளி (ப), விளரி (த$_2$), தாரம் (நி$_1$) ஆகியவற்றை முறையே நிரப்ப வேண்டும் என்று கூறப்படுகிறது.



சரி$_2$க$_1$ம$_1$பத$_2$நி$_1$
கரகரப்பிரியா

31. சிலப்பதிகாரம், ஆய்ச்சியர் குரவை, 13, 8-10; அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப 449

இவ்வாறு நிரப்பிக் காண்பதாயின் வரும் பண் இன்றைய இருபத்து இரண்டாவது மேளகர்த்தாவாகிய 'கரகரப்பிரியா' ஆகி விடுகிறது.

இதுவும் மேற்கூறிய விளக்கத்திற்குப் பொருத்தமாக இருக்கிறது. அரும்பதவுரையாசிரியர் காட்டும் நூற்பா 'இளி' தொடங்கி வரிசையிடுவதைக் கூறுகிறது. முன்னதில் 'இளி' முதலிசையான 'சட்சமம்' ஆவதாகக் கருதிப் பின்னதில் 'குரல்' அந்நிலை அடைகிறது என்று கொண்டால் என்ன முடிவு வரும் என்பதைச் சிந்திக்கலாம். இடபத்தில் இரண்டுமே தொடங்கினால் 'செம்பாலை' என்பது இன்றைய 'கரகரப்பிரியா' என்ற முடிவைத் தந்துவிடுகின்றது.

விபுலானந்த அடிகள் தம் ஆய்வின் ஒரு முடிவாக இளி, விளரி, தாரம், குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை என்பன நிரலே சரிகம பதநி என நிற்பதாக மிகத் தெளிவாகக் கூறுகிறார்.[32] அவ்வாறாயின் அரும்பதவுரையாசிரியர் தந்துள்ள நூற்பாவே சரியென்று ஆகிறது.

அடியார்க்கு நல்லார் தந்துள்ள இன்னொரு நூற்பா ஒரு சிக்கலைத் தோற்றுவித்து விடுகிறது.

'துலைநிலைக் குரலுந் தனுநிலைத் துத்தமும்
நிலைபெறு கும்பத்து நேர்கைக் கிளையும்
மீனத் துழையும் விடைநிலத் திளியும்
மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியும்
அரியிடைத் தாரமு மணைவுறக் கொளலே'[33]

இந்த நூற்பாவைக் கொண்டு குரலைச் சட்சமமாக மதித்து மற்ற இசைகளை அடுக்கிப் பார்த்தால் சரி$_2$ க$_2$ ம$_1$ பத$_2$ நி$_1$ என்ற சுர அமைப்பு ஏற்படுகிறது. அவ்வாறாயின் 'அரிகாம்போதி' மேளகர்த்தாவாகி விடுகிறது. (படம் 1 பார்க்க) இதே முடிவை டாக்டர் இராமநாதன் ஒத்துக் கொண்டிருப்பதைத் 'தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபாக்கக் கருத்தரங்கு' மலரிலுள்ள அவரது கட்டுரை காட்டுகிறது.[34]

---

32. *விபுலானந்த அடிகள், யாழ்நூல், ப 98*

33. *சிலப்பதிகாரம், ஆய்ச்சியர் குரவை, 13, 8-10; அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப* 449

34. Dr. S. Ramanathan, "The Musical Heritage of the Tamils" (Essay) Cultural Heritage of the Tamils, International Institute of Studies, Madras-20, 1981, P. 61

இருவகை நூற்பாக்களையும் நன்கு சிந்தித்து உணர்வதாயின் ஒன்றில் குரல் துலாத்திலும் அடுத்ததில் இடபத்திலும் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். இது சிந்தனையைத் தூண்டுவதாக அமைகிறது. துலாம், இடபம் ஆகிய இரு இராசிகளின் அதிபதி சுக்கிரன் ஆகும். சுக்கிரன் என்ற கிரகம் இசைக்காரகன் என்பதைச் சோதிடக் கலை விளக்கும். இரண்டு இடங்களிலும் பண் தொடக்கம் பெறுவதைத் தவறாகக் கருத முடியாது. இவ்வுண்மையைக் கருதினால் செம்பாலைப் பண் என்பது அரிகாம்போதியா கரகரப்பிரியாவா என்று எண்ண வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது.

இடபம், துலாம் ஆகிய இரு இராசிகளும் இசைகாரகனுக்கு உரியன ஆயினும் துலாம் இரண்டிலும் சிறப்புடையது என சோதிட நூல் வல்லார் கூறுவர். அந்தச் சிறப்பைக் கருதினால் துலாத்தில் குரல் தொடங்கி சிம்மத்தில் தாரம் முடிவடைவதினால் உருவாகும் 'அரிகாம்மோதி' மேளமே ஒப்புக்கொள்ளத் தக்கது என்று ஆகும். வட்டமிட்டு அதைப் பன்னிரண்டு இராசிகளாகப் பகுத்துக் கிரகங்களை அடக்கும் முறை இன்றும் சில இடங்களில் சோதிடக் கணிப்பு வழக்கத்தில் இருப்பது குறிப்பிடத் தக்கது ஆகும். வட்டப்பாலை அமைப்பு முறை இந்த வழக்கத்தில் இருந்து உருவாகி இருக்கலாம்.

கர்னாடக இசை தமிழிசையே என்பது ஒப்புக் கொள்ளப்பட வேண்டிய உண்மை. 15-ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சங்கீத கதை என்ற நூலில்தான் முதன்முதலில் தமிழிசை கர்னாடக இசை என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளதாகத் தெரிகிறது.[35]

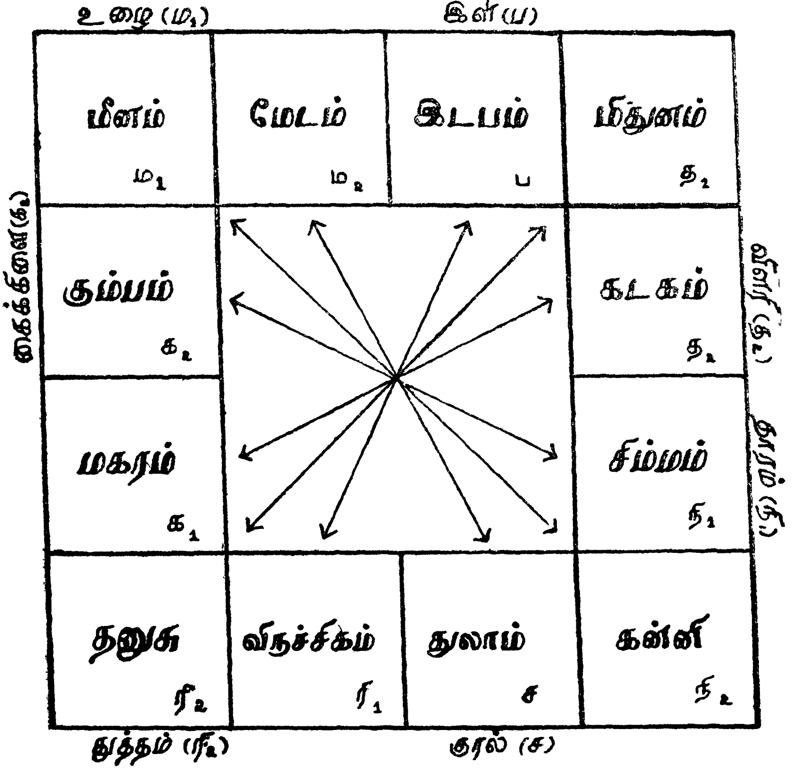
மேலும் தமிழிசை குறிப்பிட்ட பண், பாணி, ஆழத்தி, ஆடல் என்பனவே முறையே சுரம், இராகம், தாளம், ஆலாபனம், நாட்டியம் என்று அழைக்கப்படுகின்றன.[36] இவற்றைக் கருதினால் கர்னாடக இசையிலுள்ள பண்களை எல்லாம் தமிழ்ப்பண்கள் என்று உரிமை கொண்டாடலாம். இன்று பாடலாம் என்று ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட 32 மேளகர்த்தாக்களில் தனிச்சிறப்புடையனவாக ஹனுமத்தோடி, மாயமள கௌள, கரகரப்பிரியா, தீர சங்கராபரணம் ஆகிய நான்கையும் கூறலாம். ஏனென்றால் அவை ஒன்றுக்கொன்று ஏதொரு தொடர்பும் இன்றித் தனித்தன்மையுடன் இருப்பவை. மற்றவை அனைத்தும் இவற்றுள் ஏதாவது ஒன்றுடன் தொடர்புற்றே காணப்படும். அரிகாம்போதி ரிசப, காந்தார கட்டத்தில் தீர சங்கராபரணத்தையும் தைவத, நிசாத கட்டத்தில் கரகரப்பிரியாவையும் ஒட்டி நிற்பது. அப்படிப்பட்ட ஒரு கர்த்தா

35. சாத்தாங்குளம் அ. இராகவன், இசையும்-யாழும் ப. 122.

36, அ. பாலகிருஷ்ணன், திருவருட்பா முன்னுரை, கீர்த்தனைப் பகுதி.

வைச் சிறப்புடைய பண்ணாக எடுத்துக் காட்டியிருப்பதை இன்னும் நன்கு சிந்திக்க வேண்டும்.

வட்டப் பாலையை விளக்கி இருப்பது போன்று மற்றப் பாலைகளை உரையாசிரியர்கள் விளக்கவில்லை. சிறப்பின்மை கருதி விட்டிருக்கலாம். இருப்பினும் கற்பனை செய்து பார்க்கலாம். சதுரப்பாலை (Square Representation) என்ற ஒரு அமைப்பைக் கூறியுள்ளனர். சோதிடக் கலையில் 12 ராசிகளையும் சதுர அமைப்பில் அடக்கிக் காட்டுவது போன்று இதனையும் அமைத்துக் காட்டி இருக்கலாம். அவ்வாறாயின் செம்பாலைப் பண்ணின்

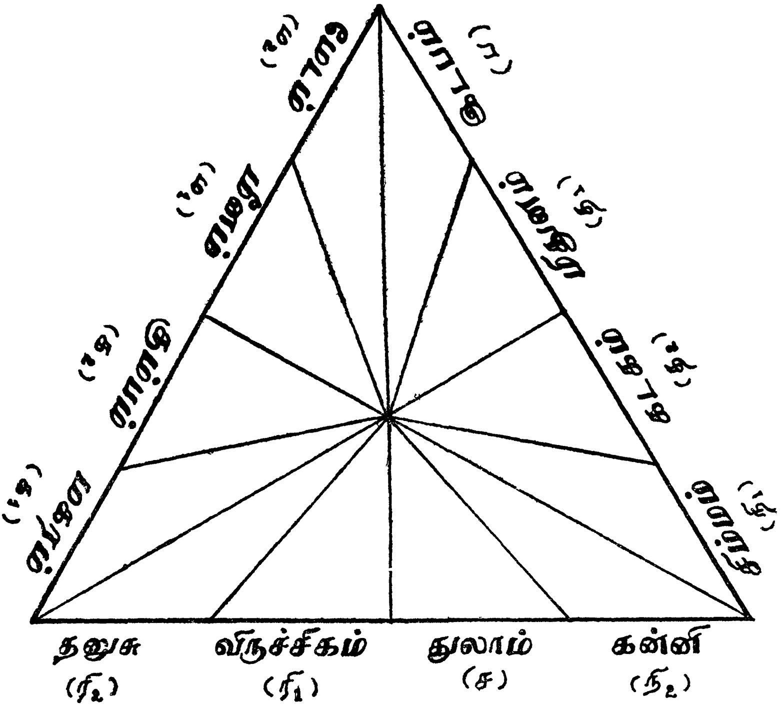


ச ரி$_2$ க$_2$ ம$_1$ ப த$_2$ நி$_1$
அரிகாம்போதி

படம் 3

அமைப்பு இவ்வாறு (படம் 3) இருக்கும். மூலத்திரிகோணப் பாலை (Triangular Representation) என்பது ஒரு முக்கோணம் வரைந்து

அதைப் பன்னிரண்டாகப் பிரித்து இசை நரம்புகளைக் குறிப்பிட்டுப் பண்களை விளக்குவதாகும். அது இவ்வாறு அமையலாம். ((படம் 4)



படம் 4

இதேபோன்று ஆயப்பாலையை வரைந்து விளக்கலாம். இது வரை கொண்டு குறிப்பிடுவதாகும் (Linear Representation). இவ் வமைப்பு இந்த முறையில் இருக்கலாம். (படம் 5)

இந்த அமைப்புகள் வாயிலாகத் தமிழ்ப்பண்கள் அனைத்துக் கும் இசையமைத்துக் காட்ட எளிதில் முடியும். இயற்கையோடு இயைபு கொண்டு வாழ்ந்ததினாலும், வானத்துக் கோள்கள் பற்றிய அறிவுடன் வாழ்வினை இணைவு படுத்திப் பார்க்கும் தன்மையினாலும் பண்டைத் தமிழர் தங்களுடைய பண்களை முறையாக வகைப்படுத்திப் பார்த்துள்ளதாகக் கூறலாம். இசை யைப் பற்றிய மிகத் தெளிந்த அறிவும் நுண்மையான நுகர்வுணர்ச் சியும் கலையார்வமும் இல்லையாயின் இவ்வாறு வகையிட்டுக்

- துலாம் (ச)
- விருச்சிகம் (ரி$_1$)
- தனுசு (ரி$_2$)
- மகரம் (க$_1$)
- கும்பம் (க$_2$)
- மீனம் (ம$_1$)
- மேடம் (ம$_2$)
- இடபம் (ப)
- மிதுனம் (த$_1$)
- கடகம் (த$_2$)
- சிம்மம் (நி$_1$)
- கன்னி (நி$_2$)

படம் 5

காணவோ வாழ்வுடன் இணைத்துச் சுவைக்கவோ முடிந்திருக்காது. பழமையான இசை மரபில் தோன்றிய தமிழர் தெளிவான பண்ணமைப்புடைய இசைக்கலையில் அறிவாக்க நிலையில் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்று விளங்கியுள்ளனர் என்று உறுதியாகக் கூறமுடியும்.

7. காப்பிய காலத் தமிழர் இசை

சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலத்திலிருந்து கம்ப ராமாயணம் எழுந்த காலம் வரை பல காப்பியங்கள் தமிழில் எழுதப் பெற்றுள்ளன. இதுவரை செய்யப்பட்டுள்ள ஆய்வுகளின் முடிவைக் கொண்டு இந்த இலக்கியங்கள் தோன்றிய கால அளவை கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வரை என்று கருதலாம். இக்காலத்தில் தோன்றிய நூல்கள் சங்கப் பாடல்கள் போன்று தனித்தனிப்பாடல்களாக அமையவில்லை. பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் போன்று முழுமையான நீதிநூல்களாகவோ, அறநூல்களாகவோ எழுதப்படவில்லை. பெரும்பாலும் அவை கற்பனை, வாழ்க்கை அனுபவம், சீரிய சிந்தனை ஆகியவற்றைக் கொண்டு தொன்மவியல் (புராணம்), வாழ்வியல் ஆதாரங்களுடன் முழுமையான கதையமைப்பாக எழுதப் பெற்றுள்ளன.

அவற்றில் சமயம், சமுதாயம், நீதி, அறம், மீவியல்பு போன்றவை கலந்து காணப்படும். இலக்கிய இயல்புகள் இணைக்கப் பெற்றிருக்கும். வாழ்க்கை முறைகள் காட்டப்படும். நெடுங்கால கதைப் போக்கு அமைக்கப்படும். உலக வாழ்க்கையின் இயல்பும், இயல்பு மீறலும் அனுமதிக்கப் பெற்றிருக்கும். அறிவியல் சிந்தனைக்கு ஒத்தும் ஒவ்வாமலும் கருத்துக்கள் புகுத்தப்பட்டிருக்கும். இத்தகைய நூல்களை அக்கால மக்கள் நன்கு வரவேற்று நாட்டமுடன் படித்துள்ளனர். அவற்றில் அகவுணர்வுக் கருத்துக்களும் புறவாழ்வுக் கருத்துக்களும் பின்னிப் பிணைந்திருப்பதைக் கண்டறியலாம்.

இத்தகைய முக்கியமான காப்பிய நூல்களாகச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை, சீவகசிந்தாமணி, வளையாபதி, சூளாமணி, குண்டலகேசி, நீலகேசி, உதயணகுமார காவியம், யசோதர காவியம், கம்பராமாயணம் முதலியவற்றை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். இவற்றுள் பல்வேறு சமயக் கருத்துக்கள் காணப் படுகின்றன. ஆனால் தமிழர் வாழ்வியல் கூறுகள் பொதுநிலையாக அனைத்திலும் நிரம்பியுள்ளன.

இசை மக்களின் வாழ்வியலில் உட்பட்ட ஒரு முக்கிய கூறாகும். அதைப்பற்றி ஒவ்வொரு இலக்கியமும் அதனதன்

தேவைக்குத் தக்கவாறு குறிப்பிட்டுள்ளது. அவற்றைத் திரட்டி முறைப்படுத்திச் சிந்திப்பதாயின் அக்கால இசைக் கலையைப் பற்றிச் சிறிது அறிய வாய்ப்பு கிடைப்பது உறுதி.

காப்பிய காலம் என்று பிரித்துள்ள இந்தக் கால அளவில் காப்பியங்கள் மட்டுமே தோன்றியுள்ளன என்று கருதுவது தவறு. கி. பி. பதினொன்றாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் கலிங்கத்துப் பரணி என்ற பரணி இலக்கிய நூல் எழுதப் பெற்றுள்ளது. தேவாரம், திருவாசகம் போன்ற பல பக்தி இலக்கியங்கள் இக்காலத்துக்கு உரியவை. இவ்வாறு பல வகையான இலக்கிய நூல்கள் காப்பிய காலத்தில் தோன்றியுள்ளன.

தமிழர் இசையைப் பொறுத்தவரை பக்தி இலக்கியங்களுக்கு ஒரு தனி இடம் உண்டு. ஆகையினால் அவற்றைத் தனியாகக் கருதுவதே சிறப்பாகும். ஏனைய நூல்களைக் கண்டு அவை குறிப்பிட்டுள்ள இசைச் செய்திகளைத் தொகுத்துச் சிந்திப்பது நலமாகும். பயனுள்ள முடிவுகளைக் காண்பதற்கு இத்தகைய அணுகுமுறை கைக்கொள்ளப்படுகிறது.

காப்பியங்களுள் சிலப்பதிகாரம் இசைச் செய்திகளை மிகவும் அதிகமாகத் தருகிறது. தெளிவான முறையில் மிகப் பலவாக இசைச் செய்திகள் இருப்பதினால் பல அரிய உண்மைகளை அறிய ஏதுவாகிறது. ஆகையினால் சிலப்பதிகாரத்தைத் தனியாக எடுத்துச் சிந்திப்பதே பயன் மிகத் தருவதாகக் கருதப்பெற்றது. சிலப்பதிகாரத்தின் உரையாக அமைந்த அடியார்க்கு நல்லாரின் விளக்கம் இசைச் செய்திகளின் களஞ்சியமாக அமைவதினாலும் சிலப்பதிகாரச்செய்திகளை நன்கு உணர உதவுவதாலும் சிலம்பிற்கு அடுத்ததாக நல்லார் உரை சிந்தனைக்கு எடுத்துக் கொள்ளப் பெற்றது.

சிலப்பதிகாரத்துக்கு அடுத்த நிலையில் இசைச் செய்திகள் மலிந்த காப்பியமாகப் பெருங்கதை காணப்படுகிறது. அதிலுள்ள இசைக் கருத்துக்கள் தனிச் சிந்தனைக்குத் தகுதியானவை என்ற எண்ணத்துடன் ஆராயப்படுகின்றன. ஏனைய காப்பிய கால நூல்கள் ஒரு தொகுப்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப் பெற்று இசைச் சிந்தனைக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன.

சமணமும் இசையும்

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் ஒன்றான ஏலாதி கலைகளுக்கு எதிரான கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பதைக் கொண்டு

கலைகள் சமண சமயக் கொள்கைக்குப் புறம்பானது என்று கருத இடமுள்ளது. ஆனால் சமணக் காப்பியங்கள் கவின் கலைகளைப் பற்றி மிகச் சிறப்பாகக் கூறியுள்ளன. இவற்றைக் காணும்போது ஏலாதியில் சொல்லப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் சிந்தனையைத் தூண்டு கின்றன. சமண சமயம் மனித மனத்தை நல்வினைக்கு இழுத்து முத்திக்கு வித்தாகும் கருத்துக்களை விதைப்பதாகும். உலகியல் இன்பத்தில் ஈடுபடுவோர் அதிலிருந்து விடுபடுவது கடினமாகும். ஆகையினால் முழுநிலையாகத் துறந்த சமணத் துறவிகள் இன்பக் கலைகளை ஒதுக்கினர். அவர்களே சிராவணர் என்று கூறப் படுவோர்.

சிராவணரின் சமண சமய ஆதிக்கம் கி. பி. நான்காம் ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வரையிலும் இருந்தது. கலைகளை மக்கள் விரும்பி ஏற்பது இயல்பு. மனித சமுதாயம் கலையின் பிடியிலிருந்து விடு படுவது கடினம். சிராவணக் கருத்து மக்களிடம் வேரூன்ற முடி யாத நிலை ஏற்பட்டது. கலைகளை முழுமையாக ஒதுக்க இயலாத நிலைமை உணரப்பெற்றதால் அதை முறையாக ஏற்கும் சூழல் ஏற்பட்டது. சமணக் காப்பியங்கள் இத்தகைய சூழ்நிலையில் உருவானவை. ஆகையினால் மக்கள் வாழ்வுக்கு ஏற்கும் முறையில் சீர்மையுடன் கலையில் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

பெருங்கதையில் இசை

பெருங்கதை கொங்குவேளிர் என்ற சமண முனிவரால் எழுதப் பட்ட காப்பியம் எனினும் அதில் இசை பற்றிய செய்திகள் நிறைய இடம் பெற்றிருப்பதைக் காண்கிறோம். இக்காப்பியம் கலைகள் நன்கு போற்றப்பட்ட காலத்தில் தோன்றியிருப்பதாகத் தெரிகிறது

காப்பியத் தலைவனான உதயணனும் தலைவியான வாசவ தத்தையும் இசைக்கலையில் வல்லவர்களாகக் காட்டப்படுகின்றனர். சீவக சிந்தாமணியிலும் இதே நிலை இருப்பதைக் காணலாம். சமணத்தின் கலை எதிர்ப்பு கொள்கை தளர்ந்துள்ளதை இவை நன்கு காட்டும். இசை மனிதனை மிகவும் கவர்வது. மனித இனம் மாத்திரமன்றி மற்ற உயிரினங்களும் இசைக்குக் கட்டுப்படு வதை இலக்கியங்கள் நன்கு காட்டுகின்றன. உலக வாழ்வுக்கு இசைக்கலை நன்மை கூட்டுவது என்ற உண்மையும் சில இடங் களிலே சுட்டப்படுகிறது. பெருங்கதையிலுள்ள இசைக் குறிப்பு களைக் கொண்டு இவற்றை அறிய முயலலாம்.

பெருங்கதை குறிப்பிடும் இசைக்கருவிகள்

பெருங்கதையில் யாழ், வீணை, குழல், வளை, வயிர் ஆகிய ஐந்து பண்ணிசைக் கருவிகளும் பறை, முழவு, முரசு, தண்ணுமை, தடாரி, குடமுழா அல்லது கடமுழா, பாண்டில் ஆகிய 7 தாளக் கருவிகளும் மிடறாகிய மனிதக் குரலிடமும் இசையெழு தாளங்களாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

இவற்றுள் யாழும் வீணையும் ஒரே கருவியைக் குறிக்கும் பெயர்களோ என்று கருதும் அளவுக்கு உள்ளன. உதயணனுடைய கோடபதி என்னும் யாழைக் குறிப்பிடும்போது தெய்வப் பேரியாழ் (I; 48;104) நல்யாழ் (IV; 3;138) வீறமை வீணை (IV; 3;129) வனப்பமை வீணை (IV; 4;6) என்று தரப்படுகிறது. மேலும் பேரியாழ் என்பதற்கு உதயணனது வீணையின் பெயரென்று டாக்டர் உ. வே. சா. உரை எழுதுகிறார்.[1] யாழ்நூல் கற்றுத் தேறிய உதயணன் (I; 32;5) வாசவதத்தைக்குத் 'தான்பயில் வீணையினைப்' (I; 34;51) பயிற்றுவிக்க வேண்டப்படுகிறான். 'யாழ்கை வைத்தது' (I; 34) 'யாழ்நலம் தெரிந்தது.' (III; 15) 'யாழ் பெற்றது' (IV; 3) என்று காதைகள் பெயர் பெறுகின்றன. அவற்றுள் 'வீணை இசைத்தல்' (I; 34;62) 'மகர வீணை' (III; 15;23) 'வீறமை வீணைப்பேறு' (IV; 3;129) ஆகியவை பற்றிப் பேசப்படுகின்றன. 'செம்பொன் நல்யாழ்'(I; 37;160) என்றும் 'தகையொலி வீணை' (I; 38;178) என்றும் வாசவதத்தையின் யாழ் குறிப்பிடப்படுகிறது. பதுமாபதியின் யாழைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது,

'மாண புணர்ந்ததோர் மகர வீணை
தரிசகன் தங்கைக் குரித்தென அருளிய
கோல நல்லியாழ் கொணர்ந்தனள் கொடுப்ப'
(III; 15;23-25)

என்று கூறப்படுகிறது. இதில் வீணை, யாழ் இரண்டும் ஒரே கருவியைக் குறிப்பதைக் காணலாம். 'குழலும் யாழும்' பல இடங்களில் அடுத்தடுத்து வருவன போன்று (I; 37;90; I; 38;6; I; 38; 174; I; 40;86) யாழும் வீணையும் ஒரு இடத்தில் கூட அடுத்துக் கூறப்படவில்லை. உதயணனின் சிறப்பினைக் கூறும்போது ஒரு முதுமகள் 'வீணை வித்தகன்' (III; 21;34) என்றும் அமைச்சர் 'நல்லியாழ் வித்தகன்' (III; 21;102-103) என்றும் போற்றியுரைத்தல் சிந்திப்பதற்கு உரிய இடங்கள். மேலும் அவன் 'வீணை

1 பெருங்கதை, உ வே சா உரை, ப 231

வேந்தன்' (IV;2;79) 'யாழின் கிழவன்' (V; 4;104) என்றும் அழைக்கப்படுகிறான். இந்தக் காப்பியத்தில் யாழ் 36 இடங்களிலும் வீணை 26 இடங்களிலும் ஒரே கருவியைக் குறிப்பனவாகப் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளன.

மணிமேகலையில் இந்தக் கருவி 'மகரயாழ்'[2] என்றும் 'மகர வீணை'[3] என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதனைச் சீவகசிந்தா மணி 'தீந்தொடை மகரவீணை'[4] என்று கூறுகிறது. திருக்கைலாய ஞான உலாவில் 'குடமுழவம் கொக்கரை வீணை குழல்யாழ்' என்றும், திருவாசகத்தில் 'இன்னிசை வீணையினர் யாழினர் ஒருபால்' என்றும் வருவதைக் கொண்டு இந்த பக்தி நூல்கள் எழுந்த காலத்தில் யாழும் வீணையும் இருவேறு கருவிகளாக இயங்கிவிட்டன என்று அறியலாம். இவற்றிலிருந்து ஒரு முடிவு காண முயலலாம். ங்க காலத்து இன்னிசைக் கருவியான யாழ் காலப்போக்கினாலும் வேற்றுக் கலாச்சாரக் கலப்பினாலும் பலவித மாற்றங்களை அடைந்து வீணை என்ற குழந்தையைப் பெற்றெடுப்பதற்கு முன்னுள்ள நிலையில் யாழ் என்றும் வீணை என்றும் இரு பெயரால் அழைக்கப்படுதலைக் காப்பிய காலத்தில் காணமுடிகிறது.

பெருங்கதையில் யாழ் அல்லது வீணைக்குக் கொடுத்துள்ள சிறப்பு வேறு எந்த இசைக்கருவிக்கும் கொடுக்கப்படவில்லை. 'பண்ணமை நல்லியாழ்' (I; 34;228), 'பெறற்கரும் பேரியாழ்' (I; 36;44), 'சீர்கெழு வீணை' (I; 34;81), 'மணியொலி வீணை' (I; 35;101) என்று வரும் அடைமொழிகளே சான்று பகரும். தெய்வத் தன்மை பொருந்தியதாக யாழிசையை மதிப்பதினால் 'தெய்வ நல்யாழ்' (I; 37;113) என்றும் அதற்குப் பலிக்கடன் செலுத்திப் போற்றப்படுவதினால் 'பலிகெழு நல்யாழ்' (I; 37;107) என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

யாழ்ப் பயிற்சி ஒருவருக்குச் சிறப்பினைத் தருவதாகும் என்று கருதிய காலம் அது. உதயணனின் கல்விப் புலமை பற்றிக் கூறும் போது பொருள்புரிநூல், உலகப் புராணம், சமயவிகற்பம் ஆகியவற் றுடன் யாழ்நூல், நாடகப்பொருள் ஆகியவையும் இணையாகக் கூறப்படுகின்றன. 'வீணை நவின்ற விறல்வேல் உதயணன்'

---

2 மணிமேகலை, 4 : 56

3 மணிமேகலை, 19 : 25

4 சீவக சிந்தாமணி, கந்தருவதத்தை, 603

(III; 18;58) என்று பாராட்டும் இடத்தில் வேலை விடவும் வீணைக்கு முதலிடம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். யாழிசை பயில இளவரசி ஆவலுடையள் என்பதை அரசன் பெருமையாக அமைச்சனிடம் கூறுகிறான். மங்கலக் கருவியாகிய யாழினைத் தன் மகள் பயிலத் தொடங்குவதை அரசி மனமுவந்து வரவேற்கிறாள். இவற்றிலிருந்து அந்தக் கலையும் கருவியும் அரச மரபினரால் எவ்வளவு மதிக்கப்பட்டிருந்தன என்பதை உணரலாம்.

யாழுடன் இணையும் கருவியாக குழல் கூறப்படுகிறது. அவ்வாறே வளையும் வயிரும் இணைத்துக் கூறப்படுகின்றன.

'பயிர்வளை அரவமொடு வயிரெடுத் தூதி
இடிமுர செறிந்த எழுச்சித் தாகி' (I; 38;4-5)

என்று கூறுவதிலிருந்து வளை, வயிர் ஆகியவற்றிற்கு உகந்த தாளக் கருவியாக முரசினைக் கொண்டிருந்ததாக அறியமுடிகிறது.

'யாழும் குழலும் அரிச்சிறு பறையும்
தாழ முழவமும் தண்ணுமைக் கருவியும்' (I; 38;174-175)

என்று குறிப்பிடுவதிலிருந்து யாழ், குழல் போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகளுக்குப் பொருந்தும் தாளக் கருவிகளாக முழவம், பறை' தண்ணுமை ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தியதாகக் கூற இயலுகிறது. முழவின் தாழ்வான தாள இசை கருதித் 'தாழ' என்ற அடை கொடுக்கப்பட்டதா அல்லது 'தாழமுழவம்' என்ற ஒரு வகை முழவம் இருந்ததா என்பது சிந்தனைக்கு உரியது. அதனை 'மழலை முழவம்' (I; 40; 86) என்று இன்னொரு இடத்தில் அழைப்பதையும் காணலாம்.

முரசு எவ்வாறு எந்த எந்தச் சூழ்நிலையில் ஒலிக்கப்படும் என்பதும் பெருங்கதையில் கூறப்பட்டுள்ளது. அரசவை முன்றில் பெரிய வாயிலுடைய அகன்ற வெளியிடமாகக் காணப்படுகிறது. அங்கு முரசு அறையப்படுவதை,

'முரசுகடிப் பிகுந்த மூரி முற்றத்
தரசிறை கொண்ட அகன்கண் வாரியுள்' (I; 37;5-6)

என்று சொல்லப்பெற்றுள்ளது.

விழாக்கள் பற்றிய செய்திகளை அறிவிக்க முரசு முழங்கப்படுகிறது.

'மல்லன் மூதூர் எல்லாச் சேரியும்
பயிர்வளை அரவமொடு வயிரெடுத் தூதி
இடிமுர செறிந்த எழுச்சித் தாகி
யாழுங் குழலும் இயம்ப மறுகின்' (I; 38;3-6)

மக்களுக்கு விழாவைப் பற்றிய செய்தி அறிவிக்கப்படுகிறது.

வாசவதத்தை முழுமரியாதையுடன் வையம் ஏறுகிறாள். அப்பொழுது,

'இடியுறழ் முரசின் இருங்கண் நெருக்கிக்
காட்டக மருங்கின் வீட்டிடம் அமைகென' (I; 58;78-79)

அரசனுடைய ஆணை முரசு முழக்கத்துடன் அறிவிக்கப்படுகிறது.

மணம் கூடுவதை முரசறைந்து அறிவிக்கின்றனர். இது நல் மணம். நாட்டு மக்கள் அனைவரும் கூடிக் கலக்க வேண்டிய திருமணம். உதயணனுக்கும் இளவரசி வாசவதத்தைக்கும் நடைபெறும் மணத்தை முரசறைந்து தெரியப்படுத்துகின்றனர்.

'இடியுறழ் முரசி னேயர்பெரு மகற்கும்
பிடிமகிழ் யானை பிரச்சோ தனன்மகள்
வடிமலர்த் தடக்கை வாசவ தத்தைக்கும்' (II; 3;2-4)

கடிமணம் என்பதைக் கடிப்பிடும் முரசம் அறிவிக்கிறது.

அரசனை வாழ்த்தும்போதும் முரசு அடிக்கப்படுகிறது.

'இடியுமிழ் முரசின் இருங்கண் தாக்கி
வடிவேற் கொற்றவன் வாழ்கென பல்லூழ்' (III; 5;35-36)

இவ்வாறு பல நிலைகளில் முரசு முழங்கப்படுகிறது.

'அரசுக் கொற்றத் தருங்கடம் பூண்ட
முரசெறி வள்ளுவ முதியனைத் தரீஇ' (I; 47;155-156)

என்பதில் வள்ளுவரின் முரசடிக்கும் உரிமை புலப்படுகிறது.

அரசனுடைய அறிவிப்புகளை மக்களுக்குத் தெரியப்படுத்தும் போதும், அரச மரியாதை கொடுக்கப்படும்போதும் முரசு முழங்கப் படும். ஆயினும் இரண்டுக்கும் வேறுபாடு உள்ளது. செய்தி அறிவிப்புக்கு முரசு மாத்திரம் 'கண்ணதிர்ந்து இயம்புகிறது' (I; 40; 240). ஆனால் வரவேற்பானது,

'இருமயிர் முரசு முருமென வுரறக்
கடமுழக் கின்னிசை இடையிடை இயம்ப'
(II; 1; 13-14)

இனிதாக நடைபெறுகிறது.

முரசின் முழக்கத்தைக் கடமுழாவின் இனிமையான ஒலி இடையிடை இசைத்து நயம்படச் செய்வதாகக் கருதலாம். கடமுழா என்பது குடம் போன்று அமைந்திருக்கும் குடமுழா என்ற தாள வாத்தியத்தைக் குறிப்பதாகக் கூறப்படுகிறது. அவ்வாறாயின் இக் காலத்துக் கட வாத்தியத்திற்கும் கடமுழாவுக்கும் தொடர்பு இருக்குமோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. தடாரி அல்லது கிணைப்பறை என்ற தோல் கருவியின் தாளவிசை மருதநிலத்தில் எழுப்பப்படுவதாக அறிய முடிகிறது. தாளம் கொட்டுவதற்குப் பாண்டில் என்ற கஞ்சத்தாளம் இருந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. (I; 37; 93) 'பாடல் தண்ணுமை பாணியிற் பிழையா' (I; 44; 47) என்ற குறிப்பின் மூலம் தாளமும் பண்ணும் தவறாதிணையும் தன்மையைக் காணலாம். 'பாணி' என்பது கையினால் தாளம் கொட்டுவதைக் குறிப்பிடுகிறது. 'சப்பாணி கொட்டுதல்' இதனுடன் பொருத்திச் சிந்திப்பதற்கு உரியதாகும்.

இசை எழுச்சிக்கான அமைப்புகள்

யாழ்நூல், நாரத கீதக் கேள்வி (நாரத சிக்ஷை என்னும் நூல்) ஆகிய இசை நூல்களைப்பற்றிய குறிப்புக்கள் பெருங்கதையில் காணப்படுகின்றன. 'கேள்வி' என்பது யாழ்க்கருவிக்கு ஒரு பெயராக வருவதாயினும்[5] இங்கு அது இசை நூலைக் குறிப்பதாக வந்துள்ளது. இசைப் பயிற்சி பெறுவோர் இத்தகைய நூல்களைக் கற்றுத் தேறியுள்ளதாகக் கூறப்படுகிறது.

'இசையொடு சிவணிய யாழி னூலும்
நாடகம் பொருளும......' (1; 32; 5-6)

கற்றுச் சிறந்தவன் உதயணன்.

'பண்ணுந் திறனுந் திண்ணிதிற் சிவணி
வகைநயக் கரணத்தத் தகைநய நவின்று
நாரத கீதக் கேள்வி துனித்து' (IV;3;56-58)

5. *விபுலானந்த அடிகள், யாழ்நூல், ப 38*

அதன் காரணமாகப் புகழ் பரந்தவன் அருஞ்சுகன் என்ற அந்த ணாளன்.

'பல்லவை இருந்த நல்லாசிரியர்' (I; 37;95) இசை பயிற்றும் பணியில் ஈடுபட்டிருந்தனர். இவர்கள் பஞ்சாசாரியர் எனப்படுவார் கள்.

''ஆசில் பாடல் அமிழ்துறழ் நல்யாழ்க்
கேள்வி நுனித்த கீத வித்தகத்
தாசா ரியரோ டரங்கியன் மகளிரை
ஏடுகோ ளாளர் ஏனையரென் றெண்ணிப்
பேரெழுத் தோலை பெறுமுறை நோக்கி' (I;37;150-154)

பிரச்சோதன மன்னன் இசைக்கலைஞர்களுக்கு அவரவர் தகுதிக் கேற்ப அணிகலன், முத்துமாலை, பட்டுக்கலிங்கம், பாசிழை முதலிய பரிசுகளை அளித்தலை இப்பாடலில் காணலாம். இதிலிருந்து அரசனின் ஆதரவும் பாராட்டும் இசைக்கலைக்கு இருந்ததை அறி யலாம். இசையாசிரியர்களும் நன்றாக மதிக்கப்பட்டு அவை நடு வில் பாராட்டப்பட்டுள்ளனர்.

இசைக்கலையைப் பெண்களே பெரும்பாலும் கற்றதாக அறிய முடிகிறது. 'நங்கை கற்கு மங்கலக் கருவி' (I;34;171) என்றும் 'பைந்தொடி பயிற்றும் பண்யாழ்' (III; 14; 192) என்றும் வரும் இடங்கள் இதனை உறுதிப்படுத்துவன. வாசவதத்தை உதயண னிடம் யாழ் கற்று அதனை அரங்கேற்றிய நிகழ்ச்சி காப்பியத்தில் சிறப்பான ஒரு இடத்தைப் பெறுவதாகும்.

இசையாசிரியன் அக்கலையில் மிகவும் தேர்ச்சியுடையவனாக இருக்க வேண்டும்

'நூலும் செவியும் நுண்ணிதில் நுனித்தே
யாழும் பாடலும் அற்றம் இன்றி
விலக்கும் விடையும் விதியின் அறிந்து
துளக்கில் கேள்வித் தூய்மையில் முற்றிச்'' (I;37;133-136)

சிறந்தவனே நல்ல இசையாசிரியனாக அமைய இயலும். 'உவாத்தி யாகிய உதயணனுக்கும் 'மாணாக்கி'யாகிய வாசவதத்தைக்கும் இடையே நிலவிய ஆசிரிய மாணாக்க உறவு எடுத்துக் காட்டப்படு கிறது.

'மாசில் வீணை மடமொழிக் கீந்தோன்
ஆசா னென்னும் சொற்பிறி தாமோ
அண்ணல் குமரற் கடிச்செருப் பாகென' (I;36;308-310)

என்று கூறுவதில் மாணாக்கப் பணிவு காட்டப்படுகிறது. 'பிற்றை நிலை முனியாது கற்றல் நன்றே' [6] என்னும் புறநானூற்றுக் கருத்து இங்கு நினைப்பதற்குரியது.

இசை பயிற்றுவிக்கப் பாடசாலைகள் இருந்த குறிப்பும் காணப் படுகிறது.

'கீத சாலை வேதிகை காக்கும்
கோல்கொள் சுற்றமொடு குமரன் புகுதர', (1;36;136-137)

என்று கூறுவதிலிருந்து இசைப் பாடசாலைப் புறத் திண்ணை யுடன் அமைக்கப்பட்டிருந்ததையும் அங்கு இசைக்கருவிகள் இருப் பதினால் கோல் தாங்கியோரால் காவல் செய்யப்படுவதையும் அறிய முடிகின்றது.

'வாயிற் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்
கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென' (1;37;88-89)

என்று அழைக்கப்பட்டிருப்பதினால் கூத்து, பாடல், நாடகம் ஆகியவற்றிற்குத் தனித்தனிக் குழு இருந்தமை புலனாகும்.

'அடுத்தொலி அறாஅ வரங்கமும் கழகமும் (III;4;23)

என்று கூறுவதினால் இசையரங்கங்களும் கழகங்களும் இருந்தன வாக அறியலாம்.

மக்களின் இசைநுகர் தன்மையினையும் ஈடுபாட்டினையும் அறிவிக்கும் முகமாக,

'விண்ணுலகு பெறினும் விடுத்தற் காகாப்
பண்ணியல் பாணி நுண்ணிசை யோர்வார்', (III;44;17-18)

என்று சொல்லப்படுகிறது.

'யாழும் பாட்டும் யாவரும் அறிவர்' (III;15;48)

என்று கூறுவதிலிருந்து இசைக்கலை மக்கள் மத்தியில் மிகுதியாகப் பரவி இருந்த நிலையை உணர முடிகிறது.

---

6. *புறநானூறு, 183;2*

'குழலும் யாழும் மழலை முழவமும்
முட்டின் றியம்பும் பட்டினம்......' (I;40;86-87)

என்ற குறிப்பின் மூலம் நகர மக்களின் இசைக்கலை ஆர்வம் நன்கு விளக்கப் படுகிறது. நகரத்தில் இசை நிகழ்ச்சிகள் தவறாது நடை பெற்றதையும் அறிய முடிகிறது. அரசன் முதல் குடிகள் வரை அனைவரும் இசையை விரும்பினர். அரசனின் ஆதரவு இசையின் வளர்ச்சிக்குப் பெருந்துணை புரிந்தது. இசைப் பயிற்சி ஒருவருக் குப் புகழாகக் கருதப்பட்டது. ஆகையினால் இசைக்கலை வளர் வதற்கும் சிறந்து விளங்குவதற்கும் ஏற்ற ஓர் அமைப்பு ஏற்பட ஏது வானது. சமூகத்தில் இசைக்கலைக்கு மிகுந்த மதிப்பும் நல்ல ஆதர வும் இருந்துள்ளன என்பது உறுதி.

இசையில் பெருமிதம் :

இசை வல்லுநரை மக்கள் பெரிதும் மதித்துப் போற்றி வந்த தால் அவர்களுக்குப் பெருமித உணர்வு ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை. உதயணனிடம் அத்தகைய உணர்வு இருந்ததை அறிய ''வத்தவ நாடன் வாய்மையில் தருக்கம் கொற்ற வீணை'' (I;37;137-138) என்று கூறும் இடம் தகுந்ததாகும். யாழிசைப்பதில் வல்லவன் என்ற காரணத்தால் உதயணனைப் பிரச்சோதனன் போன்ற மன்னர், வாசவதத்தை, பதுமாபதி போன்ற இளவரசிகள், நாட்டுமக்கள் ஆகிய அனைவரும் மிகச் சிறப்பாக மதிக்கின்றனர். உதயணனின் சிறப்புக்களைப் பதுமாவதிக்குக் கூறும் முதுமகள் ''யானை வணங்கும் வீணை வித்தகன்'' (III; 21; 34) என்று குறிப்பிடுகிறாள். எட்டிக்குமரனும் அருஞ்சுகனான அந்தணா னனும் இசைத்திறம் மிக்கவர் என்பது பெருமையாகக் கூறப் படுகிறது.

''தெய்வ நல்யாழ் கையமைத்தியற்றிய' (III; 7; 56-57) நங்கை என்று வாசவதத்தைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்படுகிறாள். இசையின் தேர்ச்சி ஒருவருக்குப் பெருமையளிக்கிறது. அதன் பயனாகப் பெருமித உணர்வு ஏற்படுகிறது. மேலும்,

'கருவி யமைந்த புரிவளை ஆயமொடு
பல்லவை யிருந்த நல்லாசிரியர்' (1; 37; 94-95)

அனைவரும்'பெருமிதத்தோடு வாழ்ந்து சிறப்பு செய்யப்பட்டனர் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது.

இனிமையானதும் இன்பம் பயப்பதுமாகிய இசைக்கலையின் நுணுக்கங்களையும் நுட்பங்களையும் நன்றாக அறிந்து சிறந்த

வர்களை மக்களும் மன்னனும் உயர்வாக மதித்துப் பாராட்டிய தினால் அவர்களுக்குப் பெருமையும் பெருமிதவுணர்வும் ஏற்பட்டன.

இசையால் மன இணைவு

பெருமிதமுடையோரைப் பிறர் மதித்துப் போற்றலும் மன முவந்து விரும்பி ஏற்றலும் உலக இயல்பே ஆகும். இசையில் வல்லவர்களை இணையத் துடிக்கும் இன்னியல் நங்கையரைப் பெருங்கதையில் காணலாம்.

'அணியிழை மகளிரும் யானையும் வணக்கும்
மணியொலி வீணையும் சாபமும் மரீஇ'
(I; 35; 100-101)

என்ற வரிகள் மூலம் மகளிர் இசைக்கு மயங்கும் தன்மை புலப் படுத்தப்படுகிறது,

வாசவதத்தை உதயணனை விரும்பியதற்கு முக்கியமான காரணம் அவனது இசைப் புலமையே ஆகும். யாழிசையை விரும் பியதுபோல் யாழிசை வல்லவனையும் விரும்புகிறாள். யாழானது கொங்குவேளும் திருத்தக்கத் தேவரும் நூலெழுதிய காலத்திலே அரசிளங்குமரிகள் கையிலேறி அவர் மனம் விரும்பிய காதலரை அவருக்கு அளிக்கும் கருவியாயிற்று என்று கூறும் விபுலானந்த அடிகளாரின் கருத்து இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது:[7]

'யாழும் பாட்டும் யாவரும் அறிவர்
வீழா நண்பின் இவன்போல் விரித்து
நுனித்துரை மாந்தர் இல்லென நுவன்று'
(III; 15; 48-50)

மகதநாட்டு மன்னனின் தங்கையான பதுமாவதி உதயணன் பேரில் தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்து நிற்பதைக் காணலாம். உதயண னுடைய இசையைக் கேட்டதும் மைம்மலர்க் கன்னியான பதுமாபதி மகிழ்ச்சியால் மெய்மறந்து நின்ற நிலை விளக்கமாகக் கூறப்படுகிறது.

'கண்கவர் வுறூஉங் காமனிற் பின்னைத்
தும்புரு வாகுமித் துறைமுறை பயின்றோன்'

என்று உதயணனைப் பற்றோடு புகழ்கிறாள் பதுமாபதி. இசையில் வல்லவன் காமன் என்பது புராண உண்மை. சீவக சிந்தாமணியில்

7. *விபுலானந்த அடிகள், யாழ்நூல் ப, 38*

'இசைத்திறத் தனங்களே யனைய நீரினார்'[8] என்று வருவதைக் காணலாம். காதலுக்கும் இசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருக்கிறது என்பதையே இப்புராணக் கூற்று விளக்குவதாகக் கருதலாம். அது உலக இயல்பே என்பதைக் காப்பியங்களின் மூலம் உணர்வில் வல்ல ஆசிரியப் பெருமக்கள் உணர்த்திக் காட்டுகின்றனர். உளநூல் வல்லுநர் அதை உள்ளத்தின் இயல்பாக விளக்குகின்றனர். இசைக்கு மயங்கி இணையத் துடிக்கும் தூய உள்ளங்களின் இயல்புகளைப் பெருங்கதை நயமுற விளக்கிக் காட்டுகிறது.

இசையால் வாழ்வில் இன்பம்

இன்பமும் துன்பமும் இணைந்தது இவ்வுலக வாழ்வு. இன்ப முற்ற நேரங்களில் இசையெழுப்பி மகிழ்தல் மனித இயல்புகளில் ஒன்றாகும். பொதுவாக விழாக்கள் நடத்தும்போது இசைக்கு மிகச் சிறந்த இடம் கொடுக்கப்படுகிறது.

ஆடல், 'பாடல், நாடகம் ஆகியவற்றில் சிறந்த குழுவினரை விழாக் காலங்களில் மன்னன் அழைக்கிறார். அவர்களுடைய கலைச் சிறப்பைக் கண்டு களித்துப் பாராட்டுகிறான்.

> 'தேவ கீதமொடு தேசிகன் தொடர்ந்த
> வேத இன்னிசை விளங்கிழை பாட' (I; 37; 129-130)

விழாவானது இனிது நடைபெறுவதைக் காணலாம்.

> 'முழவோடு பல்லியம் முன்றிற் றதும்ப
> விழவோடு பொலிந்த அழகிற் றாகி' (II; 9; 4-5)

நகரம் விளங்குகின்ற சிறப்பும் கூறப்படுகிறது. நீர்விழாவினை இன்பமாகக் கொண்டாடும் பொருட்டு,

> 'யாழும் குழலும் அரிச்சிறு பறையும்
> தாழ முழவமும் தண்ணுமைக் கருவியும்'
> (I; 38; 174-175)

மக்கள் தங்களுடன் எடுத்துச் செல்கின்றனர். வாசவதத்தை வண்டி ஏறும் போதும் உதயணன் சயந்தி நகருக்கு வருகை புரிந்த போதும் இன்னிசை எழுப்படுகிறது. நகர மக்கள் தங்கள் மகிழ்வினை இசை மூலம் வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதைப் பார்க்கலாம்.

---

8. சீவக சிந்தாமணி 654

'முழவுமலி திருநகர் விழவுவினை தொடங்க' (III; 5; 47)

என்ற இடமும் இங்கு நினைப்பதற்கு உரியது. உதயணன் அரியணை ஏறியபொழுது,

'முழவொலி சும்மையொடு முரசங் கறங்க
விழவியல் சும்மையொடு வியனகர் துவன்றி' (Iv.1;40-41)

விளங்கிய செய்தியும் தரப்படுகிறது.

'தாஅந் தீமெனத் தண்ணிசை முரல' (Iv;3;78)

வடவேல் தானைவத்தவர் பெருமகன் மக்கள் மகிழ நல்லாட்சி நடத்துகிறான்.

சவரர் புளிஞர் என்ற பாலை நிலத்து மக்கள் காளிக்குப் பலி கொடுக்கும் போது இசையெழுப்பி மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்வதும் குறிப்பிடப்படுகிறது.

மாலை காலத்தில் பெண்கள் ஊசலாடி உவகைக் குரலில் பாடி மகிழும் காட்சி விளக்கப்பட்டுள்ளது.

'சந்தன வேலிச் சண்பகத் திடையதோர்
வேங்கையொடு தொடுத்த விளையாட் டூசல்
தூங்குப மறலும் உழைச்சிறு சிலதியர்
பாடல் பாணியோ டளைஇப்... ... . (I;33;22-25)

இன்பப் பொழுது போக்குவதைக் காணலாம்.

மருத நிலத்தில் களை பிடுங்கும் உழவர் குலப்பெண்கள் பதலையில் இருக்கும் கள்ளைப் பருகிக் களிப்பின் மிகுதியால் பாடி மகிழ்வதையும் பார்க்கலாம்.

'வளவய லிடையிடைக் களைகளைக் கடைசியர்
பதலை அரியல் பாசிலை பருகிய
மதலைக் கிளியின் மழலைப் பாடலும்' (I;48;162-164)

என்று கூறுவதிலிருந்து இதனை அறியலாம். ஊஞ்சல் பாடலும், உழத்தியர் பாடலும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களை நினைக்கச் செய்வன.

இவை தவிர மருதம், பாலை முதலிய நிலங்களில் வாழும் மக்கள் தங்களுக்கு உரிய இசையினை எழுப்பி மகிழும் தன்மையும் கூறப்பட்டுள்ளது. காரிகையரின் ஊடலைத் தீர்க்க இசை பயன் பட்ட தன்மை 'மகர வீணையின் மனமாசு கழீஇ' (1;35;218) என்ற வரியால் சுட்டப்படுகிறது.

'நாடும் நகரமும் ஆடுநர் பாடுநர்
ஆடலும் பாடலும் அன்னவை பிறவும்' (v; 9; 31-32)

கூடி நிறைந்திருந்தன என்று கூறுவதினால் நாட்டு மக்கள் இசையைப் பெரிதும் விரும்பினர் என்பதையும், நகரத்தில் முட்டின்றி முறையாக இசை நிகழ்ச்சிகள் நடந்தன என்பதையும் அறிய முடிகிறது.

அரசனுடைய வாழ்வில் மாத்திரமன்றி மக்களுடைய வாழ்விலும் இசைக்கு ஒரு சிறப்பிடம் இருந்ததைத் தெளிவாகக் காணலாம். இசைக்கலை அனைவராலும் உயர்வாகக் கருதப் பட்டிருந்தது. இசைக்கும், இன்ப வாழ்வுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உள்ளது.

இசையின் ஆற்றல்

இசையின் ஆற்றலால் உயிரினங்கள் உணர்ச்சி உந்தப் பெறுதலையும் தம் இயல்புக்கு மாறுபட்டு இயங்குவதையும் காணலாம்.

'செவிச்சுவை அமிர்தம் இசைத்தலின் மயங்கி
மாடக் கொடிமுடி மழலையம் புறவும்
ஆடமை பயிரும் அன்னமும் கிளியும்
பிறவும் இன்னன பறவையும் பறவா
ஆடு சிறகொடுக் கிமாடஞ் சேரக்
கொய்ம்மலர்க் காவிற் குறிஞ்சி முதலாப்
பன்மரம் எல்லாம் பணிந்தன.. ......' (III; 14;278-283)

உதயணனுடைய இசையைக் கேட்டுப் பறவைகள் மாத்திரமன்றி மரங்களும் மயங்கி இசையின் இன்பவுணர்வில் ஈடுபாட்டுடன் இணைந்து மெய்மறக்கும் இயல்பு இங்கு உணர்த்தப்படுகிறது.

'மதந்தலை நெருங்கி மதக்களிறு வலியாக்
கதந்தலை அழியக் கந்தோ டார்த்துச்
சாம கீத வோசையில் தணிக்கும்
நூலறி பாகரொடு மேலறிவு கொள்ளா' (I;44;61-64)

எனக் கூறியுள்ளதில் சாமகீதம் பாடினால் யானை மதமடங்கி விடும் செய்தியை அறிகிறோம்.

மேலும்,

'படிகடந் தடர்ந்த பல்கறிற் றியானான
இடியுறழ் முரசி னிறைமகன் பணிப்ப
நூலமை வீணை கோலமை கொளீஇக்
கரணம் பயிற்றினும் காந்தண் முகிழ்விரல்
அரணங் காணா வஞ்சின போல'' (II; 19;198-202)

என்பதில் மதகளிறு இசைக்குக் கட்டுப்பட்டு அடங்கி அஞ்சுவதைக் காண்கிறோம்.

'காழ்வரை நில்லாக் கடுங்களிற் றொருத்தல்
யாழ்வரைத் தங்கியாங்கு ....''

என்று கலித்தொகையில் கூறப்பட்டுள்ளதை இங்கு நோக்கலாம். இசையின் இத்தகைய ஆற்றலை உணர்ந்து,

''ஐம்புல வேழத்தின் வெந்தொழில் வீயக்
கருணை வீணை காமுறத் தழீஇ''

என்று உருவகப் போக்கில் ஒரு தத்துவத்தை ஞானாமிர்த சாகரம் விளக்குவதையும் சிந்திக்கலாம்.

'ஒட்டி குமர னினிதி னியக்கும்
இன்னொலி வீணைப் பண்ணொலி வெரீஇ'
(I; 40; 116-117)

ஒரு மயில் அஞ்சி நடுங்கும் நிலை பேசப்படுகிறது. யாழொலி கேட்டு மகிழும் அசுணநன்மா பறையொலி கேட்டுத் துன்புறும் தன்மையும் குறிப்பிடப்படுகிறது. (I; 47; 241, 243)

இசைக் கலைக்குக் கொடியரும் கொலைஞரும் அடங்கிக் கட்டுப் படுவர் என்பதைச் சவரபுளிஞர் என்னும் கொடுந் தொழில் கூட்டத்தினரைக் கொண்டு புலவர் நிறுவிக் காட்டுகிறார்.

'பாடற் பாணி பல்லிசை கேட்டும்
ஆடென வணங்கிற் கருந்தலை துமித்தும்'
(I; 55; 32-63)

வாழுவோராகச் சவரபுளிஞர் காட்டப்படுகின்றனர். பாட்டிசை கேட்டுப் பணியும் கொடியவர் நிலையை இங்கும் பார்க்கலாம்.

இவற்றிலிருந்து உயிரினங்களைக் கவரும், கட்டுப்படுத்தும் ஆற்றல் இசைக்கு உள்ளது என்ற உண்மை உணரப்படுகிறது.

இசை எழுப்பும் முறைகள்

இசையினைப் பண்ணிசை என்றும் தாளவிசை என்றும் இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். பண்ணிசை எழுப்பும் கருவிகளாக யாழ், குழல், மிடறு ஆகியவற்றைச் சிறப்பாகக் கூறலாம். பண்டைத் தமிழன் யாழைக் கொண்டே பெரும்பாலும் பண் வகைகளை விளக்கியுள்ளான் என்பதற்குச் சான்றாகத் தொல்காப்பியத்தில் பண் வகைகளை 'யாழின் பகுதி' என்று கூறியுள்ளதைக் குறிப்பிடலாம். இத்தகைய சிறப்புப் பற்றியே 'பண்ணமை நல்லியாழ்' (I; 34;228) தானயாழ் (I; 35;5) என்றெல்லாம் யாழினைப் பெருங்கதை சிறப்பிக்கிறது.

இசை எழுப்பப்படும்போது மெய்யது பனிப்ப உள்ளமது இனிக்க ஒரு வகையான பேருவகை மனத்தில் ஏற்படுகிறது. நாற்பெரும் பண்ணும் (பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி) ஏழ்வகைப் பாலையும் (செம்பாலை, படுமாலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிம்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை) இருபத்தொரு திறத்துடன் முழுத்திறமையாகப் பாடப்படுவதாக அறியலாம். யாழின் இன்னியம் வெளிப்படுத்தப்பட்டபின்பே கண்டத்துப் பாடல் வெளியிடப்படுவதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. (I; 37;118) சச்சபுடம் முதலிய ஐவகைத் தாளங்களில் யாதொரு குறைவும் இன்றி இசை எழுப்பப்படுகிறது.

பண்ணிலிருந்து பிறப்பது திறம். அது மேலும் பிரிந்து வேறுபட்ட இசை நரம்பளவுகளை பெறுகிறது. பண்ணுக்கு ஏழும், பண்ணியல் திறத்திற்கு ஆறும், திறத்துக்கு ஐந்தும், திறத் திறத்திற்கு நாலும் என்றவாறு நரம்பெண்கள் கூறப்படுகின்றன. நரம்பு எனக் குறிப்பிடப்படுவது சுரங்களாக இருக்கலாம். அவ்வாறாயின் பண் என்பது 7 சுரங்களையுடைய தோடி, நாடகப்பிரியா, அரிக்காம்போஜி, சிம்மேந்திர மத்திபம் போன்ற சம்பூரண ராகங்களையும் பண்ணியல் திறம் என்பது 6 சுரங்களையுடைய ஸ்ரீரஞ்சனி, பூர்ண காம்போஜி, மந்தாரி போன்ற சாடவராகங்களையும், திறம் என்பது 5 சுரங்களையுடைய மோகனம், பூபாளம், மத்யமாவதி, ஹிந்தோளம் போன்ற அவ்டவராகங்களையும்,

திறத்திறம் என்பது இப்பொழுது வழக்கத்தில் இல்லாத 4 சுரங் களையுடைய சன்னிய ராகங்களாக இருக்கலாம். இன்றும் பாடப் படும் பல மஞ்சரிக்கு ஆரோகணத்தில் 4 சுரமும் அடணாவுக்கு அவரோகணத்தில் 4 சுரமும் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பெரு வழக்காகவுள்ள ரீதிகவுள, காபி, பயிரவி, கமாஸ் ஆகிய ராகங்களில் சுரங்கள் வக்ரமமாக உள்ளன. இத்தகைய முறைக்கு மேற்கூறிய நான்கு பிரிவுகளிலும் இடமில்லை. சுருக்கமாகக் கூற விரும்பினால் பண் முழுமையான கர்த்தா ராகங்களையும் திறம் சுரங்கள் குன்றிய சன்னிய ராகங்களையும் குறிப்பனவாகக் கருத லாம்.

இசையை எவ்வாறு எழுப்புதல் வேண்டும் என்ற முறையும் பெருங்கதையில் கூறப்படுகிறது. இசை தாமரை மலரைச் சூழ்ந்து ஒலிக்கும் வண்டின் ஒலியைப் போன்றது. அது எவ்வாறு பிறந்தது என்று அறிய முடியாத நிலையில் யாழின் ஒலிக்குத் தக்க அளவில் எழுகிறது. பாடுவோரின் பல் வெளியில் தோன்றாதவாறு இவ் வொலி எழுப்பப்படுகிறது. பின் ஒலியைச் சுருக்கியும், பெருக்கியும், வலித்தும், நெகிழ்த்தும், குறுக்கியும், நீட்டியும், நிறுத்த வேண்டிய இடத்தில் நிறுத்தியும் தாள எல்லை கடவாது இசை மரபுக்கு ஒத்துப் பாடப்படுகிறது.

'எரிமலர்ச் செவ்வா யெயிறுவெளிப் படாமைத்
திருமலர்த் தாமரைத் தேன்முரண் றதுபோற்
பிறந்துழி யறியாப் பெற்றித் தாகிச்
சிறந்தியம் பின்குரற் றெளிந்தவ ணெழுவச்
சுருக்கியும் பெருக்கியும் வலித்தும் நெகிழ்த்தும்
குறுக்கியும் நீட்டியும் நிறுப்புழி நிறுத்தும்
மாத்திரை கடவா மரபிற் றாகிக்
கொண்ட தானங் கண்டத்துப் பகாமை' (I; 3 ;114-121)

இந்த விளக்கம் பாடத் தொடங்கும் முன்னர் பாடகர் சுருதித் தட்டும் முறைக்கு மிகப் பொருத்தமாக உள்ளது. இன்னிசைக் கடவுளை (மாதங்கி) வாழ்த்தி வணங்கியே பாடத் தொடங்குவர். பனி விசும்பு இயங்கும் காந்தருவர் உட்பட அனைவரும் மெய்ம் மறந்து இசையை கேட்கிறார்கள். (I; 37;127-128)

நூலறிவாகிய கல்வியாலும், செவியறிவாகிய கேள்வியாலும் மிகவும் கூர்ந்து அறிய வேண்டியது இசை. யாழும், பாடலும் வேறுபாடின்றி ஒத்து இயங்குதல் வேண்டும். பண்ணிசை விதிகளை

நன்றாக அறிந்த குற்றமற்ற கேள்வியறிவு உடையவர்களே சிறந்த இசை வல்லுநர் ஆவர். மற்றவர்களை இசை கற்றவர்களாக யாரும் ஒத்துக்கொள்வதில்லை. (I; 37;133-136)

யாழும் குரலும் இடை தெரியாது இணைந்தே இசைத்தல் வேண்டும் என்பது குறிப்பு.

'மிடறும் நரம்பும் இடைதெரி வின்றிப்
பறவை நிழலிற் பிறர்பழித் தீயாச்
செவிச்சுவை யமிர்தம் இசைத்தலின் மயங்கி'

(III; 14;275-277)

என்று கூறுவதில் இது செவ்வனே விளங்கும். சீவக சிந்தாமணியில் காப்பியத் தலைவனின் சிறப்பினை கூறும் முகமாக,

'பருந்தும் நிழலும்போற் பாட்டும் எழாலும்
திருந்துதார்ச் சீவகற்கே சேர்ந்தன.. ....'

என்று கூறப்பட்டிருப்பதிலிருந்து ஒருவரே யாழ் வாசித்துக்கொண்டு பாடுவதாக அறிய முடிகிறது.

பண்ணைப் பற்றிய புலமையும் தாளத்தைக் குறித்த நுட்ப வுணர்வும் அக்கால இசை வித்தகர்களுக்கு நிரம்ப இருந்ததைப் பெருங்கதை நன்கு காட்டியுள்ளது. வாசவதத்தை யாழிசைக்கிறாள். அப்பொழுது,

'மெய்ப்பனிப் பதுபோன் மொய்யவை மருள
நாற்பெரும் பண்ணும் எழுவகைப் பாலையும்
மூவேழ் திறத்தொடு முற்றக் காட்டி
நலமிகு சிறப்பொடு நல்லவை புகழ
இயம்வெளிப் படுத்தபின் இசைவெளிப் படீஇய'

(I; 37;114-118)

இசைத்தனள் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இயம் என்பது யாழொலி. முதலில் யாழிசை காட்டிப் பின்னர் பாட்டிசைக்கிறாள். அது முறைமை ஆகும். நல்லவை புகழ இசைத்துள்ளாள். அவையி லிருப்போர் மக்கள். அவர்கள் புகழ்வதிலிருந்து அக்கால மக்களின் இசை சுவைக்கும் தன்மையும் திறமும் விளங்கும். மக்கள் இசை யறிவு மிக்கவர் என்பது குறிப்பு.

மெய்யவை மருளும்படி இசைத்துள்ளாள். நாற்பெரும் பண் என்பது பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி என்பவை ஆகும். மேலும் செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும் பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை என்ற எழுவகைப் பாலைப் பண்களையும் இசைக்கிறாள். அவற்றுடன் இருபத்தொரு திறங்களையும் இசைத்துக் காட்டுகிறாள். திறங்கள் என்பவை பண்களின் பிரிவுகள்.

இசைக்குரிய தாளக்கட்டும் குறிப்பிட்டுக் காட்டப்படுகிறது.

'ஐவகைக் கதியும் அற்ற மின்றித்
தெய்வ நல்யாழ் திருந்திழை தைவர்' (I;37;112-113)

என்று உரைப்பதில் தாளங்கள் உணர்த்தப்படுகின்றன. ஐவகைத் தாளங்கள் என்பன சச்சபுடன் முதலான ஐந்து வகை யான கதிகள். இந்த முறையில் பண்ணமைத்துத் தாளவுறுதியுடன் இசை கூட்டியிருந்தால அக்காலத்தில் எந்த அளவுக்கு இசையறிவு இருந்துள்ளது என்பதைச் சிந்தித்துக் காணலாம்.

சங்ககால இசையறிவு வளர்ச்சியுற்ற நிலையைச் சிலம்பிலும் அதன் தொடர்ச்சியைப் பெருங்கதையிலும் காண முடிகிறது. தமிழ் மக்களின் இசைமரபு காலவோட்டத்தில் நன்கு வளர்ச்சியுற் றுள்ளதை அறியலாம். தமிழர் வாயால பாடுவதிலும் கருவி யால் இசைத்துக் காட்டுவதிலும் வல்லவர்கள் என்பதைப் பெருங் கதைச் செய்திகள் விளக்குகின்றன. இசைத்திறன் தமிழரின் இயல்பான கலை ஆற்றலில் முகிழ்த்தது என்பது இதனால் அறியப் படும் உண்மை.

பெருங்கதையின் காலம் இசையைப் புனிதமாகக் கருதிய கால மாகத் தோன்றுகிறது. இசைக்கருவியைக் கையாள்வதில் பண்பும் பணிவும் காணப்படுகின்றன. நன்றாக ஆய்ந்தே கருவியை மீட்டுகின்றனர்.

'தைவரற் கியைந்த தண்பயில் வீணையைக்
கையினும் செவியினும் செவ்விதில் போற்றி
ஆராய் கென்பது நேரிழைக் குரையென' (I;36;365-367)

குறிப்பிடுவதில எவ்வளவு தூரம் உன்னிப்புடன் ஆய்ந்து இசை யெழுப்ப முனைதல் வேண்டும் என்பது உணர்த்தப்படுகிறது. புனிதமான இசைக் கலையைச் சிறிதும் வழுவின்றி இயக்குதல் வேண்டும் என்பது குறிப்பு.

முறை தவறிப் பாடுதல் மூர்க்கனுடைய செயலாகவே கருதப் பட்டது. 'ஊர்க்களி மூர்க்கன் செவ்வழிக் கீதம் சிதையப்பாடி' (I; 40; 90-91) நின்றதாக கூறப்படுகின்றது. பண்முறை தவறல் எள்ளுதற்குரியது என்பதை,

'பகை நரம் பெறிந்து மிகையுறப் படூஉம்
எள்ளற் குறிப்பினை உள்ளகத் தடக்கி'
(III; 14; 221-222)

என்று சொல்வதிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

பெருங்கதை காலத்தில் இன்னிசை எழுப்பும் முறைகள் நுண்மையான அறிவால் மிகச் சிறப்பாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன. அவற்றை நன்றாகக் கற்றுத்தேர்ந்து சிறப்புறக் கையாளத் திறமை யுடைவர்களே இசை வல்லுநர்களாக மதிக்கப்படுவார்கள். இசை யானது ஒரு நுண்கலையாக வளர்ந்து நன்கலையாக மதிக்கப்பட்டு இன்கலையாகச் சுவைக்கப்பட்டுள்ளதைப் பெருங்கதை மூலம் நன்றாக அறிய முடிகிறது.

இசையும் காப்பியமும்

பெருங்கதையின் காப்பிய அமைப்புக்கு இசை எந்த அளவுக் குத் துணை செய்கிறது என்பதை சிந்திக்கலாம். பொதுவாக ஆடல் பாடல் ஆகிய இரண்டும் எல்லாக் காப்பியங்களிலும் இடம் பெற்று உள்ளன. ஆயினும் சிறப்பிடம் பெறுவதிலும் காப்பிய வளர்ச்சிக்கு உதவுவதிலும் அவை வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. மாதவியின் கானற்பாணி சிலப்பதிகாரக் கதைக்கு ஒரு திருப்பு முனையாக அமைகிறது. சீவக சிந்தாமணியில் இசையானது காப்பியத்தின் சுவைப் பகுதிக்கு துணையாக உள்ளது. பெருங்கதையில் இசை யின் பங்கு என்ன என்பது ஆய்வுக்கு உரிய ஒன்றாகும்.

காப்பியத் தலைவன் இசைக்கலையில் வல்லவன். யாழ் நூல் கற்று வாசிப்பதில் தலைசிறந்தவன். இசை பயிற்சி அளிப்பதில் திறமையுடையவன். இனிமையான இசை எழுப்பிக் கேட்டோர் அனைவரையும் கவர்ந்தவன். முதன் முதலில் பிரச்சோதன மன்னன் உதயணனை விரும்பக் காரணம் அவனது இசைப் புலமையே ஆகும். வாசவதத்தைக்கு இசைப்பயிற்சி அளிக்க அமர்த்தப்படுகிறான். இருவரது காதலும் சிறக்க அது ஏதுவா கிறது. இதுவரை இசையே கதையை வளர்த்துள்ளது. மகத நாட்டு அரசனின் தங்கையான பதுமாபதியும், உதயணனின் இசைக்கு மயங்கியே அவனை மணக்க விரும்புகிறாள். இரண்டு அரசகுல மங்கையரின் மயக்கத்துக்கு இசையே காரணம் ஆகிறது. ஆனால்

இந்த இசையால் கதையின் போக்கில் எந்தவிதமான பெருந்திருப்ப மும் ஏற்பட்டதாகத் தோன்றவில்லை. ஆயினும் காப்பியத்தின் வளர்ச்சிக்குப் பயன்பட்டுள்ளது.

உதயணனுடைய புகழ்பெற்ற யாழான கோடவதியைப் பயன்படுத்திக் காப்பியத்தில் சில குறிப்புகளை ஆசிரியர் புலப் படுத்த முயன்றுள்ளார் என்று கருத இடம் உள்ளது. வாசவ தத்தையைப் பிடிமேலேற்றிக் கொண்டு உதயணன் விரைகிறான். பல நிலங்களைக்கடந்து பாலை நிலத்திற்கு வருகிறான். இங்கு அவன் சவரர் புளிஞர் கையில் சிக்கித் திகைக்க வேண்டிய அவல நிலை ஏற்படப் போகிறது.

இதுவரை இடுக்கண்களை எளிதில் கடந்துவந்த உதயணன் இனிமேல் இடருற்றுத் தவிக்கப் போகிறான். பிறருடைய உதவி அவனுக்குத் தேவைப்படும் காலம் வருகிறது. இத்தகைய நிலை ஏற்படுவதற்குச் சற்று முன்பாக அவன் உயிர்போல் கருதிக் காத்துவந்த யாழ் அவனது கையைவிட்டு நீங்கும் சூழ்நிலை அமைக்கப்படுகிறது. கோடவதி யாழானது,

'ஓர்ப்பில் காலை உதயண குமரனை
நீப்பிட மிதுவென நினைப்பது போல
பஞ்சுரம் பழுனிய பண்முறை நிற்ப
வெஞ்சுரக் கான்யாற்று வேயோடு பிணங்கிக்
கொய்தகை பொதும்பர்க் கையகன் றொழிய'
(I;52;87-91)

பிடியானது உதயணனைச் சுமந்து கொண்டு வெகுவேகமாக ஓடுகிறது. யாழை எடுத்துக்கொள்ள முடியாத அளவுக்கு நெடுந் தூரம் கடந்துவிட்டது. திடீரென்று அவனுக்கு ஓர் அதிர்ச்சி தோன்றுகிறது. பின் ஒரு தேர்ச்சி.

'சென்றது கடிதினிச் செய்திறன் இதன்மாட்
டொன்று மில்லை உறுதி வேண்டின்
தந்த தெய்வம் தானே தருமெனப்
பின்னிலை வலித்து முன்னிலை கூறிய
இன்னாப் போகுதற் காகும் பொழுதெனத்
துன்னார்க் கடந்தோன் தோன்றக் கூறி'
(I;52;95-100)

மேலே விரைகின்றான். விரைவில் சவரர் புளிஞர் கையில்பட்டு நண்பர்களின் உதவியால் தப்புகிறான். அவனைச் சுமந்து ஓடிய பிடி வீழ்ந்து இறக்கிறது. யாழை கிடைத்துச் சிறப்புக்கு மேல் சிறப்புப் பெற்றவன் அதனை இழந்த பின் துன்பத்துக்கு மேல் துன்பம் வரப்பெறுகிறான். தந்த தெய்வம் தானே தருமென்ற நம்பிக்கை உணர்வும் பின்னிலை வலித்து முன்னிலை கூறிய முறையும் யாழின் இழப்பால் விளக்கப்படுகிறது.

கோடபதி யாழினைப் பிரமசுந்தர முனிவரால் உதயணன் முன்பு 'வரத்திற் பெற்றதாகக்' (II;11;154) கூறப்படுகிறது. பின்பு அருஞ்சுகன் என்ற அந்தணாளன் மூலம் திரும்பப் பெறுகிறான். அதனால் உதயணனின் இன்பத்திற்கு அளவே இல்லை. பின்னர் அவன் வாழ்விலும் துன்பம் நீங்கி இன்பம் படரத் தொடங்கியது. தான் இழந்த வாசவதத்தையைத் திரும்பப் பெறுகிறான். அவனைப் பகைத்த பிரச்சோதனன் சீர்வரிசையுடன் தூது அனுப்பி நல்லுறவின் இன்னிசையை மீட்டுகிறான். உதயணனின் வாழ்வில் இனிமையும் இசைவும் இணைந்து தழைக்கின்றன.

காப்பிய ஆசிரியர் இசை பற்றிய செய்திகளை உவமையாக இணைத்துக் கூறித் தன் படைப்பிலக்கியத்தை உணர்ச்சி உந்தல் மிகவே வளர்த்துச் செல்வதைக் காணலாம். திருமதேவி தன் மகளின் இசையாற்றலை அறிந்ததும் மகிழ்ச்சியால் திளைக்கிறாள். பின்னர் அவள் பிரிக்கப்பட்டு விட்டதை அறிந்ததும் வருத்தத்தில் திகைக்கிறாள். அவளுடைய இரு மாறுபட்ட நிலைகளையும் விளக்கும் உவமை சிந்திக்கத் தக்கது.

> 'இசை கொள் சீறியா ழின்னிசை கேட்ட
> அசுண நன்மா வந்நிலை கண்ணே
> பறையொலி கேட்டுத்தன் படிமறந் ததுபோல்'
> (I;47;241-243)

அரசியின் மனநிலை மாறி மாறி அமைந்தது.

'அரவ வண்டினம் யாழென ஆர்ப்ப' (V;2;18)

எனக் கூறும் இடமும் கருதுவதற்கு உரியது. இடைவரையில் வீழும் அருவி போன்று இம்மென இசைக்கும் குட முழா என்று கூறப்படுகிறது. இடை மலையில் விழுந்து சிதறும் ஒலியே இங்கு குறிப்பிடப்படுகிறது (III; 14; 186-187). நீர்ப்பரப்பு சிறிது அசைய நிறைந்துள்ள சுனைக்கு அறைவாய் முரசின் அதிர் கண் உவமையாக சொல்லப்படுவது நுட்பமாக உள்ளது. (II; 12; 53-54)

இத்தகைய உவமைகள் காப்பிய நடைக்கு உயர்வையும் சிறப்பையும் கொடுக்கின்றன. கிடைத்துள்ள பெருங்கதைப் பகுதியைப் பொறுத்தவரை இசையானது காப்பியக் கட்டுக்கோப் புக்கு ஓரளவே துணை புரிவதாயினும் சுவை கூட்டும் பாங்கில் மேம்பட்டு விளங்குகிறது. காப்பியத் தலைவன், தலைவி ஆகிய இருவரையும் இணைவிப்பதோடு இருவரின் பெருமைக்கும் காரண மாக விளங்குகிறது. உதயணனின் வாழ்வில் யாழுக்கும் அதன் இசைக்கும் ஒரு சிறந்த இடம் இருப்பது போன்று பெருங்கதையிலும் அவற்றிற்குத் தகுந்த இடம் உறுதியாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

பெருங்கதை காப்பியம் எழுதப்பட்ட காலத்தில் இசைக்கு இருந்த பெருமை, சிறப்பு ஆகியவற்றை தெளிவாக அறிவிப்ப துடன் அக்காலத்து இசையின் அமைப்பு முறைகளையும் இசை எழுப்பும் பாங்கினையும் ஓரளவு தெரிவிக்கின்றது.

காப்பிய கால இசைக் கூறுகள்

காப்பிய காலத்தில் பல நூல்கள் தோன்றியுள்ளன. அவற்றுள் இசைச் செய்திகள் மிகுதியாக உள்ள சிலப்பதிகாரம், பெருங்கதை பற்றித் தனித்தனியாக அலசப்பட்டுள்ளது. ஏனைய இலக்கியங்கள் தாங்கியுள்ள இசைக் குறிப்புக்களைக் கொண்டு அக்கால இசை யமைப்பு முறைகளை ஆய்ந்து காண முயலலாம்.

பண்ணிசை

பண்ணிசை இக்காலகட்டத்தில் வளமான முறையில் அமைந் திருந்தது என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் விளக்கமாகவும் பெருங்கதை குறிப்பாகவும் உணர்த்துகின்றன. மணிமேகலை பாணர்களின் இருப்பிடம் பற்றிக் கூறும்போது,

> 'நலந்தரு பண்ணும் திறனும் வாய்ப்ப
> நிலங்கலம் கண்டம் நிகழக் காட்டும்
> பாணர் என்றிவர் பல்வகை மறுகும்' (மணி;28;41-43)

என்று குறிப்பிடுகிறது. பாணர்கள் மிடற்றுப்பாடல், கருவி இசை ஆகியவற்றில் சிறந்தவர்கள். அவற்றில் பண்களையும் திறங்களையும் இசைத்துக் காட்டும் திறமை மிக்கவர்கள். இதற்கு உரை கூறுவோர் பண்கள் நூற்று மூன்று என்றும் திறங்கள் இருபத்தி ஒன்று என்றும் கூறியுள்ளது மேலும் தெளிவு காண வேண்டியதாக உள்ளது. பல்வகைப் பண்களும் திறங்களும் அக் காலத்தில் வகுக்கப் பெற்றுள்ளன என்பது உறுதி. பெரும்பண்கள்

நான்கு என்றும் பாலைப் பண்கள் ஏழு என்றும் திறங்கள் இருபத்தொன்று என்பதும் பெருங்கதையில் காணும் குறிப்பு. உரையாசிரியர்கள் பிற்கால வழக்குகளைக் கொண்டு இவ்வாறு குறிப்பிட்டு உள்ளனரா என்பதை ஆராய வேண்டும்.

பண்களைப் பாடுவதில் மிகத் திறமை காட்டியுள்ள செய்திகள் காணப்படுகின்றன. வளையாபதி பாசண்ட சாத்தனின் இசைப் புலமையைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகிறது.

'பண்ணாற் றிறத்தால் பழுதின்றி மேம்பட்ட
தொண்ணூற் றறுவகைக் கோவையும் வல்லவன்'
(வளை;71;1-2)

பாசண்ட சாத்தன் பண்களையும் திறங்களையும் குற்றம் எதுவுமின்றிப் பாடும் திறமையுடையவன் பலருடைய பாடல்களில் பண்ணும் திறமும் வழுவும் போக்கு இதனால் குறிப்பாக உணர்த்தப்படுகிறது.

அக்காலத்தில் தொண்ணூற்றாறு வகைக் கோவைப் பாடல்கள் இருந்துள்ளன. அவற்றைப் பாடுவது சிறப்பாகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும். சிலம்பில் மாதவி பதினொரு வகை ஆடலைச் சிறப்பாக ஆடியதை உயர்வாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதுபோல் பாசண்ட சாத்தன் இசைத்துப் பாடிய தொண்ணூற்றாறு வகைக் கோவைகள் பெருமையாகக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன.

பாடும் பெண்களின் சிறப்புக்களை எடுத்துக்காட்ட விரும்பும் கம்பர்,

'பண்கள்வாய் மிழற்றும் இன்சொல் கடைசியர்'
(க. ரா; 41)

என்று குறிப்பிடுகிறார். பண்களைப் பாடுவது தனிச் சிறப்புடையது என்பது இதனால் அறியத்தகும் கருத்து. ஏக்கமும் பண்ணிசையால் கிளப்பப்படுவதைப்

'பண்ணெனும் கிளவியால் பன்னி ஏங்கினாள்'
(க.ரா;2460)

என்று கம்பர் குறிப்பிடுகிறார். பொருநர்களின் பாடல்களிலும் பண்ணின் தன்மைகள் சிறந்து காணப்பட்டதாகக் கம்பராமாயணம் உரைக்கிறது.

'பண்ணிமை யடைத்தபல கள்பொருநர் பாடல்'
(க.ரா;4996)

கள் அருந்தியுள்ள பொருநர் பண்ணிசை சிறக்கப் பாடியதினால் பலருடைய கண்ணிமைகள் மயக்கத்தால் மூடின. பண்ணிசையின் இனிமை மனமயக்கம் ஊட்டுவது இங்குக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

கலிங்கத்துப் பரணி ஏழிசைகளைப் பற்றியும் நால்வகைப் பெரும் பண்களைப் பற்றியும் குறிப்பு தந்துள்ளது. பரிவேட்டைக் குக் குலோத்துங்க மன்னன் புறப்படுவதை வாழ்த்துகின்றனர்.

'வாழி சோழகுல சேகரன் வகுத்த இசையின்
மதுர வாரியெனல் ஆகுமிசை மாதரி இதெனா
ஏழு பாருலகொ டேழிசை வளர்க்க வுரியாள
யானை மீதுபிரி யாதுடன் இருந்து வரவே' (க.ப;285)

சோழ மன்னன் குலோத்துங்கன் வகுக்கப் பெற்ற இசையின் இன்பக் கடல் என்று புகழப்படுகிறான். இதிலிருந்து இசை முறை யாக வகுக்கப் பெற்றுள்ள சுவையான செய்தியை அறிய முடிகிறது. அரசன் அதனை ஆதரித்து வளர்க்கிறான். சோழர் காலத்தில் தமிழர் இசை அரச ஆதரவுடன் சிறப்பாக வளர்ந்து செழித்து இருந்ததாகக் கருதலாம். ஏழு உலகையும் ஏழு இசையையும் நன்கு வளர்க்கும் உரிமையுடையவன் என்று கூறப்பெற்றமையால் அவ் வரசனுடைய காலத்தில் இசைக் கலைக்கு எவ்வளவு மதிப்பு இருந்துள்ளது என்று கருதலாம். ஏழிசைப் பகுப்பின் வளர்ச்சி நிலையாக இதைக் காணலாம். கலைகளை ஆதரித்ததினால் கலைஞர்கள் மிகச் சிறப்பாகச் சோழநாட்டில் வாழ்கிறார்கள். இதனையும் கலிங்கத்துப்பரணி குறிப்பாகச் சுட்டுகிறது.

'நாட காதி நிருத்தம் அனைத்தினும்
நால்வ கைப்பெரும் பண்ணினும் எண்ணிய
ஆடல் பாடல் அரம்பையர் ஒக்குமங்
வணுக்கி மாரும் அநேகர் இருக்கவே' (க.ப. 321)

என்று கூறும் பாடல் கலை அடைந்துள்ள வளர்ச்சி நிலை யைக் காட்டும். நால்வகைப் பெரும் பண்களும் சோழர் காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. நாடகத்துக்கு இணையாக இசையும் கருதப்பட்டுள்ளது.

தாளம், சுருதி ஆகியவை பற்றிய நுட்பமான உணர்வு தமிழர் களுக்கு இருந்ததை மணிமேகலை காட்டியுள்ளது.

'ஆடல் புணர்க்கும் அரங்கியன் மகளிரில்
கூடிய குயிலுவக் கருவிகண் துயின்று
பண்ணுக்கிளை பயிரும் பண்ணியாழ்த் தீந்தொடை
கொளைவல் லாயமோ டிசைகூட் டுண்டு
வளைசேர் செங்கை மெல்விரல் உதைத்த
வெம்மை வெய்துறாது தன்மையில் திரியவும்'
(மணி; 7;44-49)

பண்ணுக்கு உதவுவது பண்ணியாழ். அது இனிய குரலுடன் இசைக்கிறது. அதன் நரம்புகளில் விரல்பட்டு வெம்மை ஏற்கிறது. அதனால் ஒலி சிறிது மாறுபடுகிறது. அதனை உணரும் நுட்ப அறிவு அவர்களுக்கு இருந்ததினால் அதனைச் சரி செய்கின்றனர். இசை கூட்டுவதிலுள்ள நயம் இதில் தோன்றுவதைக் காணலாம். இசை நுட்பமின்றி இத்தகைய சிறிய சுருதி மாற்றத்தை உணர இயலாது.

பண்ணைப் பற்றிய குறிப்புக்களை யசோதர காவியமும் தருகி றது. குணவதி என்ற பெண்ணிடம் இசைத்திறன் மிக்க அட்டபங் கன் மகிழ்வுடன் உரையாடுவதில் பண்ணைப் பற்றிய இசைக் குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது.

'பண்பெற்ற மொழியாய் யானும்
பண்பெற்ற பயனும் பெற்றேன்' (யசோ; 113;1)

குணவதி பேசுவதில் இன்பமடைந்த அட்டபங்கன் இனிய இசைப் பண்ணைக் கேட்டு மகிழ்வதாகக் கூறுகிறான். பண்சுவை உணர்வோர் இருந்தமை இதனால் அறியத்தகும்.

மாளவப் பஞ்சவப்பண்

அட்டபங்கன் ஒரு பண்ணைப் பாடுகிறான். அதனைக் கேட்டுக் குணவதி இன்பவுணர்வுடன் அவனை நினைத்து உருகுகிறாள். அவளுடைய நிலையைக் கண்ட அமுதமதி (அமிர்தமதி) குண வதியை ஆறுதல் படுத்துகிறாள். அந்த ஆறுதல் உரையில் அட்ட பங்கன் பாடிய மாளவப் பஞ்சவப் பண்ணைப் பற்றிய குறிப்பு இடம் பெற்றுள்ளது.

'மாளவப் பஞ்சவப்பண்
மகிழ்ந்தவன் அமுத வாயிற்
கேளல மாயின் நாமும்
கேளல மாது மாவி' (யசோ; 101;1-2)

மாளவப் பஞ்சவப்பண் மிக இனிமையானது மங்கையரை மயக்கும் தன்மை அதனிடம் உள்ளது. அதைக் கேட்காவிட்டால் இத்தகைய இன்ப நிலை ஏற்படாது என்பது அமுதமதியின் விளக்கம். இனிய பண்ணை இசைத்த அட்டபங்கனின் வாயை 'அமுத வாய்' என்று கூறுவதில் அத்தப் பண்ணின் இனிமை நன்கு விளங்கும். அப்பண் தேனாக உருவகிக்கப் பட்டுள்ளதையும் காணலாம்.

'மழுகிருள் இரவின் வைகி
மாளவப் பஞ்ச வத்தேன்
ஒழுகிய மிடற்றோர் காளை
உள்ளவ னியாவ னென்றே' (யசோ; 103;1-2)

மாளவப் பஞ்சவப் பண்பாடுவது தேன் போன்று இருந்தது. பண்ணின் இனிமையை இது புலப்படுத்தும்.

மாளவப் பஞ்சவம் என்ற பண்ணைப் பற்றிய குறிப்பு யசோதர காவியத்திற்கு முன்னுள்ள இலக்கியம் எதிலும் காணப்படவில்லை. ஆகையினால் இப்பண் புதிதாகக் கண்டு பிடிக்கப்பட்டு இசைக்கப் பெற்றுள்ளதாகக் கருதலாம். இசைச்சுவை காண்பதில் திறம் பெற்றவர் தமிழர் என்பதும் கால ஓட்டத்தில் இசைக் கலையில் வளர்ந்து வருபவர்கள் என்பதும் இதனால் அறியப்படுகிறது. இப்பண்ணைப் புகழுக்காக மக்கள் மன்றத்தில் பாடாது இன்பத்துக்காக ஒரு பெண்ணிடம் அட்டபங்கன் பாடியுள்ளான்.

இசை நயம்

ஏழிசையின் சுவையைக் கம்பர் அமுதத்துடன் ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார்.

'ஆடினர் அரம்பையர் அமுத
ஏழிசை பாடினர் கின்னரர்' (க. ரா; 286)

கின்னரர் அமுதமான ஏழிசையைப் பாடிக்கொண்டு வருகிறார்கள். இசையின் நோக்கமும் பயனும் மிகச் சிறந்த முறையில்

சுட்டப் பெற்றுள்ளது. கின்னரர் இசை பாடியது மிகச் சிறப்பாக இருந்தது என்பதையும் உணர்த்துகிறார்.

'எண்ணிரிய மறையினொடு
கிண்ணரர்கள் இசைபாட' (க. ரா; 632)

கின்னரர்கள் மறையும் இசையும் பாடுகின்றனர். மறையினை இசையுடன் பாடியதாகக் கருதலாம்.

இசையெழுச்சி மிடற்றாலும் கருவியாலும் சிறப்படைகிறது. இதைக் கம்பர் சுவையாகக் காட்டுகிறார்.

'குழலிசை மடந்தையர் குதலைக் கோதையர்
மழலையங் குழலிசை மகர யாழிசை
எழிலிசை மடந்தையர் இன்சொல் இன்னிசை
பழையர்தம் சேரியில் பொருநர் பாட்டிசை (க. ரா;135)

குழலிசை, யாழிசை, இன்சொல் இன்னிசை ஆகிய பல்வேறு இசைகள் மலிந்துள்ள நிலையைக் கம்பர் இந்தப் பாடலின் வழியாகக் காட்டுகிறார். பொருநர் தம் சேரியிலிருந்து பாட்டிசைக்கின்றனர். இவர்கள் சேரியில் வாழ்வதாகக் குறிப்பிடப்படுவதில் தனிமைப் பட்டமையும், சமுதாயத்தில் இவர்களுக்கு அளிக்கப் பட்டிருந்த படிநிலையும் விளங்கும். பெண்கள் குழலிசைப்பது ஒரு சிறப்புச் செய்தி.

உயிரினங்களைக் கவரும் இசை

திறமை மிக்கவருடைய இசை அனைத்துயிரையும் கவர்ந்து தன்நிலை இழக்கச் செய்யும் ஆற்றலுடையது. சீவகசிந்தாமணி சீவகனின் இசைத் திறனைச் செவ்வனே விளக்கிக் காட்டுகிறது.

'இசைத்திறத் தனங்கனே யனைய நீரினார்
வசைத்திறம் இலாதவர் வான்பொன் யாழெழீஇ
விசைத்தவர் பாடலில் வெருவிப் புள்ளெலாம்
அசிப்பபோன் றிருவிசும் படைந்த என்பவே' (சீவ; 659)

இப்பாட்டில் வசைத்திறம் இல்லாது இசைப்பதின் பலன் கூறப்பட்டுள்ளது. பாட்டிசைக் கேட்டதும் பறவைகள் அஞ்சிப் பறந்து விடுகின்றன. இதற்கு மாறான உணர்வைச் சீவகன் பாட்டிசைக்கும் போது காணலாம்.

'குரல்குர லாகப் பண்ணி
　கோதைதாழ் குஞ்சி யான்தன்
விரல்கவர்ந் தெடுத்த கீதம்
　மிடறெனத் தெரிதல் தோற்றார்
சுரரொடு மக்கள் வீழ்ந்தார்
　சோர்ந்தன புள்ளும் மாவும்
உருகின மரமும் கல்லும்
　ஓர்த்தெழீஇப் பாடுகின்றான்' (சீவ; 723)

குரல்குரலாக என்று கூறியிருப்பதினால் சீவகன் செம்பாலைப் பண்ணைப் பாடியிருக்கிறான் என்று அறியலாம். அவனுடைய பாட்டிசை யாழின் இசையொலியுடன் கூடிக் கலந்து பிரித்துணரா முறையில் ஒலிக்கிறது. இசையுடன் இசைப்போன் கலந்த நிலையில் இசை எழுகிறது. அதைக் கேட்டு வானவரும் மண்ணவரும் மயங்கி விழுந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. பறவை, விலங்கு ஆகியவை அப்படியே சோர்ந்து அசைவற்று நிற்கின்றன. மரமும் கல்லும் உருகின என்று கருதும் அளவுக்கு இசைநயம் விளங்கியது. இசையின் ஆற்றலை இவ்வாறு சீவகசிந்தாமணி ஆசிரியர் விளக்குகிறார்.

சீவகனின் இசையாற்றல் இவ்வாறு அமைய வாசவதத்தையின் இசைத்திறன் எவ்வாறு இருந்தது என்பதையும் காணலாம்.

'கலைத்தொழில் படவெழீஇப் பாடி னாள்கனிந்
திலைப்பொழில் குரங்கின வீன்ற தூண்டளிர்
நிலத்திடைப் பறவைமெய்ம் மறந்து வீழ்ந்தவே'
(சீவ; 657; 2-4)

பறவைகள் தம்மை மறந்து மரத்திலிருந்து கீழே விழும் அளவுக்குப் பாடுகிறாள். இதே போன்று உதயணனின் இசைத்திறன் அமைந்திருந்ததைப் பெருங்கதை விளக்குகிறது. பெரியபுராணமும் இசையின் இத்தகைய ஆற்றலை விளக்கிக் காட்டியுள்ளது. ஆனாய நாயனார் குழலிசைத்துக் கொண்டிருக்கிறார். உயிரினங்கள் அனைத்தும் இசை பருகி மனம் உருகி நிற்கின்றன.

ஆனிரைக ளறுகருத்தி யசைவிடா தணைந்தயரப்
பானுரைவாய்த் தாயமுலையில் பற்றுமிளம் கன்றினமும்
தானுணவு மறந்ததொழியத் தடமருப்பின் விடைக்குலமும்
மான்முதலாங் கான்விலங்கு மயிர்முகிழ்த்து வந்தணைய'
(பெ. பு; ஆனா; 30)

என்று கூறுவதுடன் நிறைவுறாது பெரிய புராண ஆசிரியர் மேலும் விளக்குகிறார்.

'ஆடுமயி லினங்களுமங் கசைவயர்ந்து மருங்கணுக
ஊடுசெவி இசைநிறைந்த உள்ளமொடு புள்ளினமும்
மாடுபடிந் துணர்வொழிய மருங்குதொழில்
புரிந்தொழுகுக்
கூடியவன் கோவலருங் குறைவினையின் றுறை நின்றார்'
(பெ. பு; ஆனா; 31)

ஆனிரை, மான், மயில் போன்ற விலங்குகள் பறவைகள் அனைத்தும் இசைக்கு மயங்குகின்ற நிலை காட்டப்பட்டுள்ளது. புலவர்கள் பலரும் இசைக்கு இவ்வித ஆற்றல் இருப்பதாகக் காட்டியுள்ளதை நன்கு சிந்திக்க வேண்டும். இசை மனத்தை உருக்கும் தன்மை மிக்கது. மெய்ம்மறக்கச் செய்யும் ஆற்றல் கொண்டது.

இசையுணரும் அசுணமும் கின்னரமும்

உயிரினங்கள் இசைக்குக்குக் கட்டுப்பட்டுத் தங்கள் இயல்பான உணர்வுகளை மறந்து அதில் ஈடுபடுவதாக இலக்கியப் புலவர்கள் கூறியுள்ளனர். மிகச் சிறப்பாக அசுணமும் கின்னரமும் இசைநயம் ஓர்ந்து அறிவாகக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன. காப்பியங்களில் இவற்றைப் பற்றிய செய்திகள் பலவாக இருப்பதினால் அதைக் குறித்து இங்குச் சிந்திப்பது பொருத்தமாகும்.

கம்பராமாயணம் தன்னுடைய பாயிரவுரையிலேயே அசுணத்தைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறது.

'துறைய டுத்த விருத்தத் தொகைக் கவிக்
குறைய டுத்த செவிகளுக் கோதில்யாழ்
நறைய டுத்த அசுணநன் மாச்செவிப்
பறைய டுத்தது போலுமென் பாவரோ' (க. ரா; 7)

கம்பர் அவையடக்கமாக இப்பாடலைப் பாடுவதில் அசுணநன் மானின் இசைநுகர் உணர்வைச் சுட்டுகிறார். அது யாழிசையைக் கேட்டுக் களிக்கும். பறையொலி கேட்பின் நொந்து மாழ்கும். அசுணம் ஒரு நல் விலங்கு என்றும் அது பெரிய செவியை உடையது என்றும் இருவேறு விதமாகப் பொருள் கொள்ளுமாறு 'அசுணநன் மாசெவி' என்று தொடர் அமைந்துள்ளது. இந்த உயிரினம் இனிய யாழின் இசையை மகிழ்வுடன் சுவைப்பதும் கடுமையான பறை

முழக்கை வெறுத்து ஒதுங்குவதும் இப்பாடலில் அறியத்தக்க இசைத் தொடர்புடைய கருத்தாகும்.

சீவக சிந்தாமணியும் அசுணத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம்.

'இன்ன ளிக்குரல் கேட்ட அசுணமா
அன்ன ளாய்மகிழ் வெய்துவித் தாளரோ'
(சீவ; 1402;2-3)

இனிய யாழிசை கேட்டு அசுணமா மகிழ்ச்சி அடைவது போன்று ஓர் இன்பவுணர்வை ஊட்டிய தன்மை விளக்கப்பெற்றுள்ளது. இப் பகுதிக்கு உரைகூறும் நச்சினார்க்கினியர் 'அசுணமா இசையறிவ தோர் விலங்கு' என்று குறிப்பிடுகிறார். அசுணத்தின் இன்னிசை நுகர்வு ஆற்றல் இந்தக் காப்பியத்திலும் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

சூளாமணியில் அசுணமாவைப் பற்றிய செய்தி சற்று மாறு பாடாகத் தரப்படுகிறது.

'.............. கோவலர் கொன்றைத் தீங்குழல்
உலவுநீ ளசுணமா வுறங்கு மென்பவே' (சூளா; 34;3-4)

முன்னர் குறிப்பிடப் பெற்ற இலக்கியச் செய்திகள் யாழிசைக்கேட்டு அசுணம் உவப்பதைக் காட்டியுள்ளன. சூளாமணிப பாடல் குழலிசைக் கேட்டு இன்துயில் கொள்ளும் அசுணமாவைப் பற்றிக் கூறுகிறது. யாழிசை மட்டுமின்றிக் குழலிசையும் அதனைக் கவரும என்பதை இதனால் அறியலாம். இப்பாடல் 'உலவுநீ ளசுணமா' என்று குறிப்பிடுவதிலிருந்து அது உலாவித் திரியும் நீளமான உடலமைப்புடைய மிருகம் என்பது விளங்கும. இது இசை கேட்டு இன்புறுவதுடன் மன அமைதியையும் பெறுகிறது. ஆகையினால தூங்கி விடுகிறது.

வில்லிபாரதம் தரும் குறிப்பு மேலும் சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது.

'.............. கழைகளின் துளைதொறுங்
கால்பரந் திசைக்கின்ற
ஏழிசைக்குள முருகிமெய் புளகெழ
விசைகொளும் அசுணங்கள்' (வில்லிபா; காண்டவ; 20)

என்று கூறுவதில் ஏழிசை விளங்கும் மூங்கில் குழலிலிருந்து எழு மிசைக்கு உள்ளம் உவந்து உருகும் அசுணங்களைப் பற்றிய செய்தி தரப்பட்டுள்ளது. கோவலரின் கொன்றையங் குழலின் இசைக்கு மகிழ்வதுபோல் புல்லாங்குழலின் இசைக்கும் அசுணம் மகிழ்கிறது.

மேரு மந்தர புராணமும் அசுணத்தைக் குறிப்பிட்டுள்ளது.

'............... இசைகேட்ட வசுணமாத்
தாழ்ச்சிபோல் வையகந் தானிறைஞ்சுமே'
(மேரு மந்தர; வைசயந்த; 44)

இந்நூல் பொதுநிலையில் இசையைக் கேட்டு இன்புறும் அசுணமா வின் இயல்பைக் கூறுகிறது. இனிய இசைக்கு அது பணிந்து விடுவது குறிப்பு.

கூர்ம புராணம் ஒரு பெரும் ஐயத்துக்கே வழி அமைத்து விடு கிறது.

'முரசொலி கேட்ட வசுணமென்
புள்ளின் மூச்சவிந்து'
(கூர்ம; இராமன் வனம் புகு சருக்கம்; 6)

இங்கு அசுணம் மென்மையான இயல்புடைய புள்ளினமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து அசுணம் என்பது விலங்கா புள்ளா என்ற வினாவும் எழும்பி விடுகிறது. முரசின் ஒலி கேட்ட அசுணம் மூச்சவிந்து இறந்து விடுகிறது என்பது பொருள். நான்மணிக்கடிகை 'பறைபட வாழா அசுணமா' (நான்மணி; 4) என்று கூறுகிறது.

இதுவரைக் கண்டவற்றிலிருந்து ஓர் உண்மை புலப்பட ஏது வாகிறது. அசுணம் யாழ், குழல் போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகளின் இனிய ஒலி கேட்டு மகிழ்கிறது. பறை, முரசு போன்ற தாளவிசைக் கருவிகளின் முழக்கொலி கேட்டு மாழ்கிறது. தாளவிசைக் கருவிகளில் பறை, முரசு போன்றவைக் கடுங்குரல் உடையவை. இன்னிசைக் கும் கடுவிசைக்கும் வேறுபாடு காட்ட இவ்வாறு குறிப்பிடப்பட் டுள்ளனவா என்றும் சிந்திக்கலாம்.

அசுணம் இன்று எங்கும் காணப்படாத உயிரினம். ஆனால் சங்க காலத்திலிருந்து இலக்கியங்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று,

'அசுணம் கொல்பவர் கைபோல் நன்றும்
இன்பமும் துன்பமும் உடைத்தே
தண்கமழ் நறுந்தார் விறலோன் மார்பே' (நற்; 304;8-4)

என்று கூறுகிறது. அசுணத்தைக் கொல்ல நினைப்பவர் முதலில் யாழிசைத்து அதை வரச் செய்து பின்னர் பறையடித்து மயக்க

முறச் செய்து கைப்பற்றுவதை மறையுரையாக 'இன்பமும் துன்ப மும் உடைத்தே' என்று இந்தப் பாடல் குறிப்பிடுவதாக உரை விளக்கம் தந்துள்ளனர். இவ்வாறு ஒலிசெய்து விலங்குகளைக் கவர முடியுமா என்று சிந்திக்கலாம்.

இன்றும் வடஅமெரிக்கக் காடுகளில் மூஸ் என்ற விலங்கை ஒலியின் வாயிலாகக் கவர்ந்து பிடிக்கும் வழக்கம் உள்ளது. வேட்டையாடுவோர் பெண் மூஸ் போன்று ஒலித்து ஆண் மூஸை வருவித்துப் பிடித்துக் கொள்வர். இதே போன்று அசுணத்தின் இயல்பை அறிந்து யாழிசை எழுப்பி அதனை அக்காலத்தில் வரச் செய்திருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

அசுணம் என்பதற்கு இசையறிவதோர் விலங்கு என்று பொருள் தரப்பெற்றுள்ளது. அது பெருங்கதை விளக்குவது போன்று யாழிசைக்கு உவந்து பறையொலிக்கு மதிமயங்கும் விலங்காக இருந்திருக்கலாம்.

'இசைகொள் சீறியாழ் இன்னிசை கேட்ட
அசுண நன்மா அந்நிலைக் கண்ணே
பறையொலி கேட்டுத்தன் படிமறந் ததுபோல்'
(பெருங்; I; 47;241-243)

என்ற பெருங்கதைப் பாடற்பகுதி இதனை விளக்கும். அதனை விலங்கு என்று கருதவே பல சான்றுகள் உள்ளன. அசுணமென் புள் என்று கூர்மபுராணம் குறிப்பிட்டுள்ளது ஐயத்திற்கு உரிய தாகவே காணப்படுகிறது. முன் காலத்தில் இருந்து காலச் சுழலில் மறைந்துவிட்ட பல விலங்குகளில் இதுவும் ஒன்றாக இருக்கலாம். கோயில் சிற்பங்களில் இன்று நாம் அறியாத ஆனால் அன்று வாழ்ந்திருக்கலாம் என்று நினைக்கக்கூடிய சில விலங்கு உருவங்கள் உள்ளன. அசுணமா அவற்றில் ஒன்றாக இருக்கலாம். அத்தகைய விலங்கு சிற்பங்களில் யாழிசைத்துக் கவர்தலும் பறையொலித்து மயக்கலும் ஆகிய காட்சிகள் எங்காவது இருப்பின் அது அசுண மாவை நன்கு அடையாளம் கண்டு கொள்ளத் தக்க நல்ல சான்றாக அமையும்.

அடுத்து கின்னர மிதுனத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம். கின்னரம் என்பதற்கு இசையெழுப்பும் பறவை வகை என்று பொருள் தரப் படுகிறது. மிதுனம் என்பது இரட்டை என்ற பொருளைத் தரும். சோதிடக் கலையில் மிதுன ராசி இரட்டையர் உருவமாக இருப்ப

தைக் காணலாம். கின்னர மிதுனம் என்பதை ஆண்பெண் இணை யாக இருக்கும் ஒருவகை வானவர் இனம் எனவும் விளக்கம் தரப் பெற்றுள்ளது.

மேலும் ஆணும் பெண்ணுமாகக் கின்னரப் பறவைகள் இரட்டை யாக இருப்பதையும் கின்னர மிதுனங்கள் என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். ‘கின்னகம்’ என்ற சொல் இன்று காணக்கூடிய தூக்கணம் குருவி யைக் குறிக்கும். ஆனால் இசையுடன் தொடர்புபடுத்திக் காட்டுவ தில்லை.

கின்னரம் என்பது ஒருவகை யாழ். வானினத்தின் ஓர் இன மாகக் கின்னரரைக் குறிப்பிடுகின்றனர். அவர்கள் யாழிசைப்போர். ஆகையினால் அவர்கள் இசைத் தொடர்புடன் இலக்கியத்தில் காட்டப்படுகிறார்கள். இன்று ஆர்மோனியம் முதலிய வாத்தியப் பெட்டிகளைக் கின்னரப் பெட்டி என்று குறிப்பிடுவதைக் காணலாம். கின்னரகீதம், கின்னரகண்டி, கின்னரி போன்ற சொற்கள் இசைத் தொடர்பானவை. கின்னராகம் என்பது ஒரு பெரும் பண் என்று பிங்கல நிகண்டு தெரிவிக்கிறது. இவை அனைத்தையும் கருதிக் கின்னரம் பற்றிய இலக்கியக் குறிப்புக்களைச் சிந்திக்கலாம்.

‘கின்னர முரலும் மணங்குடைச் சாரல்’ (பெரும்பா; 494) என்ற பெரும் பாணாற்றுப்படைக் குறிப்பு கின்னரத்தை ஒருவகை யாழாகக் காணும்படிச் செய்கிறது. சாரலில் கின்னரப் பறவை பாடியது என்று கொள்ளும் அளவிலும் இவ்வடிவமைப்பு உள்ளது.

கம்பராமயாணமும் கின்னரத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளது.

‘கின்னர மிதுனம் பாட’ (க. ரா; 4953)

என்று கூறுவதில் இரட்டையாக அமர்ந்து கின்னரங்கள் பாடின என்று பொருள் கொள்வதே பொருந்தும். ‘பாட’ என்ற சொல்லைக் கொண்டு இது யாழின் இசையன்று என்று கூறலாம். மேலும் இன்னொரு இடத்தில்,

‘பாடுகின்ற கின்னர மிதுனங்கள் பாராய்’

(க. ரா; சித்திர; 12)

என்று வருகிறது. இதில் கின்னர மிதுனங்கள் இரட்டையான உயிரினங்கள் என்று உறுதிப்படுத்த இடமுள்ளது.

சீவக சிந்தாமணியில் உள்ள குறிப்புக்கள் சிந்தனைக்கு உரியனவாகக் காணப்படுகின்றன.

'பண்ணெறிந்தாள் கின்னரரும் சேர்ந்தார் அன்றே'
(சீவ; 647)

என்ற அடியில் கின்னரர் என்பது 'ஆர்' விகுதியுடன் உயர்வாகக் குறிக்கப் பெற்று வானவர் இனத்தைக் குறிப்பிட்டு காட்டுவது நன்கு விளங்கும்.

'மாதர்யாழ் தடவர வந்த மைந்தர்கைக்
கீதத்தான் மீண்டன கேள்விக் கின்னரம்
போதரப் பாடினாள் புகுந்த போயின
தாதலர் தாரினார் தாங்கள் பாடவே' (சீவ; 660)

மாதர் யாழிசைத்துப் பாடிய போது கின்னரங்கள் இசையைக் கேட்டு மகிழ்வுடன் வந்தன. மைந்தர் பாடியதும் இசைக்குறை அறிந்து அவை சென்று விட்டன. மீண்டும் அவள் பாடியதும் புகுந்தன. அரசர்கள் இசைத்ததைக் கேட்டதும் பறந்து சென்றன. இதிலிருந்து கின்னரத்தின் இசைவுணர்த் திறம் திருத்தக்கத் தேவரால் நன்கு காட்டப் பெற்றுள்ளதை அறியலாம். இசை நயத் தேர்வுக்கு உதவும் அளவுக்கு அவற்றின் இசை நுட்ப உணர்வு இந்தப பாடலில் காட்டப் பெற்றுள்ளது. கின்னரம் என்பது கின்னரரையோ கின்னர யாழையோ குறிப்பிடவில்லை என்பதை அறியலாம்.

வேறு பாடல்களில் இசை கேட்டு 'பறவை மெய்மறந்து வீழ்ந்தவே' (657, 4) என்றும் சோர்ந்தன புள்ளும் மாவும்' (723,3) என்றும் வந்துள்ள இடங்களுக்குப் பொருள் கூறும் நச்சினார்க் கினியர் பறவை, புள் என்பனவற்றுக்குக் கின்னரப்பறவை என்ற விளக்கத்தையும் மா என்பதற்கு அசுணமா என்ற குறிப்பையும் தருகிறார். கின்னர மிதுனங்கள ஒன்றையொன்று பிரியாதனவும் இசையறிவில் சிறந்தனவுமான ஆணும் பெண்ணுமாகிய இரட்டைப் பறவைகள் என்ற மேல் விளக்கமும் தரப்பட்டுள்ளது. (சீவ; 657: நச்சினார்க்கினியர் உரை). கின்னரம் என்பது இசைநயமுணரும் பறவை என்பது இவ்வுரையால் அறியத்தகும் கருத்தாகும்.

சூளாமணியும் கின்னர மிதுனங்களைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறது.

'கிஞ்ஞர மிதுனங்கள் கிளர்ந்து தோன்றுமே'
(சூளா; துறவு: 60)

என்பது அவற்றின் இசைவுணர்வால் ஏற்படும் கிளர்ச்சியைக் காட்டுகிறது. பெரியாழ்வாரின் திருவாய்மொழியில்,

'மன்ன ரஞ்சுமது சூதனன் வாயிற்
குழலி னோசைசெவி யைப்பற்றி வாங்க
நன்ன ரம்புடைய தும்புரு வோடு
நாரத னுந்தந்தம் வீணை மறந்து
கின்னர மிதுனங்களுந் தந்தங்
கின்னரந் தொடுகின்றி லோமென் றனரே!
(பெரியாழ்; 3; 6; 5)

என்று கூறப் பெற்றுள்ளதில் கின்னர மிதுனங்கள் என்பது கின்னர யாழை இசைக்கும் கின்னரர்களைக் குறிப்பது நன்கு விளங்கும்.

கின்னரம் என்பதைக் குறிப்பிடும் கல்வெட்டுக் குறிப்பும் கிடைத்துள்ளது. அதில 'இரண்டு கையுடையராகக் கனமாகச் செய்த கின்னரிகள் இருவர்' (S.I.I. Vol. II; No. 200) என்ற தொடர் காணப்படுகிறது. கின்னரிகள் வானவர் இனமாகவே இதில் கருதப் பெற்றமை விளங்கும். 'கின்னர கீதத்துக் கேள்வி மாந்தர்' (பெருங்; I;37; 108) என்பதில் கின்னரப்பாடலைப் பற்றிய குறிப்பு உள்ளது.

இவை அனைத்தையும் திரட்டிக் காண்பதாயின் சில உண்மை களை அறியலாம். இசைவுணர்வு மிக்க விலங்கான அசுணமாவும் பறவையான கின்னரமும் அக்கால மக்களுக்கு நன்கறியும் உயிரினங்களாக இருந்துள்ளன. இத்தகைய பெருவழக்குடைய உயிரினங்கள் கற்பனையில் முகிழ்ந்தவை என்று கருதுவது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. சிறப்புணர்வு மிக்க அசுணமும் கின்னரமும் வாழ்விழந்து உலகிலிருந்து அற்று போயிருக்க வேண்டும். அவ்வாறு வாழ்வற்ற உயிரினங்கள் பல இருந் துள்ளன என்பது உலகறிந்த உண்மை.

அசுணத்தைப் புள்ளாகக் கருதி மயங்கிய இலக்கியத்தின் காலம் அவை வாழ்வற்றுப் போனதற்குப் பின்னதாக இருக்க வேண்டும். அசுணத்தையும் கின்னரத்தையும் குறிப்பிடும் பாடல்கள் அவற்றின் இசைவுணர்வுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்ததைப் போல் உருவமைப்புக்கோ மற்ற செயல் பாடுகளுக்கோ தகுந்த இடமும் மதிபபும் கொடுக்கவில்லை. கின்னரத்தின் ஒலி இசைத் தன்மை உடையதாக இருந்திருக்க வேண்டும். ஆகையினால் அதன் பெயரைக் கொண்டு இசைத்திறங் கொண்ட ஒரு வான் இனத்தவர்க்கும், ஒரு இசைக்கருவிக்கும், ஒரு பண்ணுக்கும் பெயரமைத்துள்ளதாகக் கருதலாம். தமிழரின் இசை பற்றிய

ஆய்வில் அசுணமரவுக்கும் கின்னரப் புள்ளுக்கும் சிறப்பிடம் உண்டு. இன்னும் சிந்தித்தால் அரிய உண்மைகள் உறுதியாகப் புலப்படும்.

தாளமும் பண்ணும்

பண்ணும் லயமும் சிறக்க இசை எழுப்பிப் பாடுவதை அனைவரும் விரும்பி ஏற்பர் என்பதைச் சீவக சிந்தாமணி நயமாக விளக்கியுள்ளது. சீவகன் சிறப்பாக யாழிசைத்துக் கனிவாகப் பாடுவதைக் குறிப்பிடும் முறை நன்கு அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'அண்ணல்யாழ் நரம்பை ஆய்ந்து
மணிவிரல் தவழ்ந்த வாறும்
பண்ணிய விலயம் பற்றிப்
பாடிய வனப்பு நோக்கி
விண்ணவர் வீணை வீழ்த்தார்
விஞ்சையர் கனிந்து சோர்ந்தார்
மண்ணவர் மருளின் மாய்ந்நார்
சித்தரும் மனத்துள் வைத்தார்' (சீவ; 727)

இசைத்திறன் மிக்க விண்ணவர், விஞ்சையர் போன்றோர் சீவகனின் இசை நயம் கண்டு வியந்து தங்கள் தங்கள் இசைப்புலமை குன்றியுள்ளதை உணர்ந்தனர் என்பது குறிப்பு, மண்ணவரோ வியப்பால் மருண்டு மாய்ந்தார் போன்று அசைவற்றனர். சித்தர்கள் மனம் மகிழ்ந்தனர். சீவகன் பண்ணியல்பு, லயவியல்பு (தாளம்) ஆகியவற்றை நன்குணர்ந்து மிகச் சிறப்பாகப் பாடுகிறான்.

பண்ணறிவும் தாளவறிவும் நன்கு இருந்தால்தான் இசை சிறக்கும், இதனை நன்குணர்ந்த நிலையில் இக்கருத்து கூறப் பட்டுள்ளது. அக்காலத்தில் பண்ணைப் பற்றியும் காளத்தைப் பற்றியும் நன்கு உணராதிருந்தால் திருத்தக்கததேவர் இவ்வாறு கூறியிருக்கமாட்டார். தமிழ் நாட்டில் இசையறிவு காப்பிய காலத்தில் நன்கு வளர்ந்துள்ள நிலையை இது காட்டுகிறது.

இசையமைப்பு முறைகள்

இசைமுறை தப்பாது நூல் கூறும் விதிகள் நன்கமையப் பண்ணிசையும் பாடலிசையும் சிறந்து விளங்கியதைச் சேக்கிழாரின் பாடல் வழி நன்கு அறியலாம். ஆனாய நாயனார் குழலிசைக்கும் முறையாகப் பெரிய புராண காலத்தில் இசை எழுப்பும் முறையைக் காணலாம்.

'எண்ணியநூற் பெருவண்ண மிடைவண்ணம் வனப் பென்னும்
வண்ணவிசை வகையெல்லாம் மாதுரிய நாதத்தில்
நண்ணியபா ணியுமியலுந் தூக்குநடை முதற்கதியில்
பண்ணமைய வெழுமோசை யெம்மருங்கும் பரப்பினார்'
(பெரிய புரா; ஆனாய நாயனார்;28)

நூல்கள் குறிப்பிட்டுள்ள பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்பு என்று கூறும் வண்ண இசைகளில் அமைந்த பலவகையான இசைப் பாடல்களை இனிமையான இசையாக எழும்படி ஆனாய நாயனார் குழல் ஊதுகிறார். தக்க பாணி, இயலும், தூக்கும், நடையுமான கதிகளில் பண்ணமைப்புடன் எழும் இசை எங்கும் பரந்தது. நாயனார் இசைத்தானங்களைச் சரியாகக் கொண்டு மேலெழும் இசைநிலையான ஆரோசை (ஆரோகணம்) கீழிறங்கும் இசை நிலையான அமரோசை (அவரோகணம்) நன்கமையக் குழலிசைக் கிறார்.

'முத்திரையே முதலைந்து முறைத்தானஞ் சோதித்து
வைத்துளை ஆராய்ச்சி வக்கரனை வழிபோக்கி
ஒத்தநிலை உணர்ந்ததன்பின் ஒன்றுமுதல் படிமுறையாம்
அத்தகைமை ஆரோசை அமரோசை களினமைத்தார்'
(பெரிய புரா; ஆனாய நாயனார்; 24)

இசையின் படிநிலைகளை நுட்பமாக உணர்ந்து ஆரோசையும் அமரோசையும் சிறக்க இசைக்கிறார். ஆரோகண அவரோகணங் களைக் குறிப்பதற்காகச் சேக்கிழார் ஏற்றுள்ள ஆரோசை, அமரோசை என்ற தூய தமிழ்ச் சொற்றொடர்கள் மிகப்பொருத்த மாகவும் சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சேக்கிழார் பண்ணிசை எழுப்பும் முறைகளை விளக்கி இருப் பது இக்காலக் கர்னாடக இசை முறைகளுக்கு ஒத்து அமைவதைக் காணலாம். இசையமைப்பு முறை நன்கு அமைந்திருப்பதினால் தான் சேக்கிழாரால் இவ்வாறு விளக்க முடிந்தது.

சீவக சிந்தாமணியில் வாசவதத்தை இசையமைத்துப் பாடிய முறை விளக்கப்படுகிறது.

'ஆடியன் மாமயி லூர்தியை அவ்வழி
மாடமும் காவும் மடுத்தொர்சின் னாள்கசலப்

பாடலின் மேன்மேற் பயப்பயத் தான்றுரந்
தோடமு றுக்கியு ணர்த்தவு ணர்ந்தாள்'
(சீவ; நாமக; 238)

வாசவதத்தை பாடியபோது இசையெழுச்சி ஒருநிலை இடத்திலி ருந்து (ஸ்தானம்) மற்றொரு நிலையிடத்துக்குச் சென்று அங்கங்கு விளக்கவிசை (ஆலாபனை) செய்து படிப்படியாக ஏற்றியும் இறக்கி யும் காட்டியதை இப்பாடல் விளக்குகிறது.

பண்ணிசைக்கும் போது உள்ளமானது இசையுடன் ஈடுபட வேண்டும். அவ்வாறாயின் இசை சிறக்கும். யசோதரகாவியம் இக்கருத்தைக் குறிப்பாக உணர்த்திக் காட்டுகிறது.

'பண்ணினுக் கொழுகு நெஞ்சிந்
பாவையில் பண்கொள் செவ்வாய்' (யசோ;95;1)

என்று கூறுவதில் நெஞ்சம் பண்ணுக்குரிய ஈடுபாட்டுடன் ஒழுகி வாய் வழி பாடல் எழுவது விளங்கும்.

பாடலுக்கு உரிய இசைக் கரணங்களைத் தாண்டிப் பாடுவது முறையன்று. இதைக் குறிப்பிட்டு உதயண குமார காவியத்தில் ஒரு பகுதி வருகிறது. யூகி இசையறிந்தவன். பாடல்முறை தெரிந்தவன். அவன் மாறுவேடமிட்டு வருகிறான். தன்னைப் பிறர் அறியக் கூடாது என்ற எண்ணத்தில் முறைமை இன்றிப் பாடுகிறான்.

'பாடுமிசைக் கரணம் பாங்கில் தாண்டி
இடியென முழங்கி இனிதினில் வந்தான்'
(உதயணகுமார; 77;3-4)

இசைக்கரணம் தாண்டிப் பாடுவது முறையில்லை, ஆனால் யூகி முறைமை மீறிப் பாடுகிறான். இடிபோன்று முழங்குவதில் அவனு டைய பாடல் இசைக் கரணங்களைத் தாண்டி விடுகிறது. அக் காலத்தில் இசைக் கரணங்களை நன்கு அறிந்து பாடுவது முறை யாகக் கருதப்பட்டுள்ளது இப்பாடலால் நன்கு விளங்கும். தமிழரின் இசையறிவு மிகவும் சிறந்துள்ளதைக் காப்பிய கால நூல்கள் வாயி லாக அறியலாம்.

யாழிசையும் பாட்டிசையும்

யாழும் பாட்டும் இணையாக இசைப்பது முறை. இரண்டும் சுருதியாலும் இசையாலும் ஒத்து இயங்குதல் வேண்டும். பிரிந்தி

சைப்பின் இசைநயம் பாழாகும். இதனைச் சீவக சிந்தாமணி ஓர் உவமையால் விளக்கி காட்டுவதைக் காணலாம்.

'பருந்தும் நிழலும்போற் பாட்டும் எழாலும்
திருந்துதார்ச் சீவகற்கே சேர்ந்தவென் றெண்ணி
விருந்தாக யாழ்பண்ணி வீணைதான் தோற்பான்
இருந்தாள் இளமயில்போல் ஏந்திழைவேல் கண்ணாள்'
(சீவ; காந்தருவ; 730)

பருந்து பறக்கும் போது நிழல் அதனைத் தொடர்வது போன்று மிடற்றிசையும் யாழிசையும் இணைந்து இருத்தல் வேண்டும். பருந்து பறக்குமிடத்து முறையே உயர்ந்து அந்நிலத்தின்கண் நின்று ஆய்ந்து பின்னும் அம்முறையே உயர்கின்றாற்போலப் பாட வேண்டும் என்று நச்சினார்க்கினியர் உரை விளக்கம் தருகிறார். இப்பாடலில் பாட்டு என்பது கண்டப்பாடலையும் (வாயால் பாடுவது) எழால் என்பது யாழ்ப்பாடலையும் குறிக்கும். வாயால் ஏற்றி இறக்கிப் பாடுவது போல் யாழிலும் ஏற்றி இறக்கிப் மேலும் கீழுமாய் இசைத்தல் வேண்டும்.

பாடும் முறை

இசையெழுப்பிப் பாடும் முறையில் ஒருவருக்கொருவர் வேறுபாடுகள் இருப்பதைக் காணலாம். வாசவதத்தை எவ்வாறு பாடினாள் என்பதைச் சீவகசிந்தாமணி விளக்கியுள்ளது.

'கருங்கொடிப் புருவ மேறா
கயனெடுங் கண்ணு மாடா
அருங்கடி மிடறும் விம்மா
தணிமணி எயிறும் தோன்றா
இருங்கடற் பவளச் செவ்வாய்
திறவாள் பாடி னாளா
நரம்பொடு வீணை நாவின்
நவின்றதோ என்று நைந்தாள்' (சீவ;காந்தருவ;658)

புருவம் ஏறாது கண் ஆடாது கண்டம் விம்மாது பல்தோன்றாது வாய் திறந்து பாடுகிறாளா என்று கருதுமாறு யாழோடு இசைந்து வாசவதத்தைப் பாடுவதைச் சிறப்பாகப் புலவர் விளக்குகிறார். யாழே வாயிசையாகப் பொழிகிறதோ என்று எண்ணும் அளவுக்குப்

பாடுகிறாள். 'ஆடாமல் அசையாமல் பாடுவது' இங்குக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. இதற்கு மேற்கோளாக இசைமரபுச் சூத்திரம் ஒன்று நச்சினார்க்கினியரால் தரப்படுகிறது.

'கண்ணிமையா கண்டந் துடியா கொடிறசையா
பண்ணளவும் வாய்தோன்றா பல்தெரியா-எண்ணிலிவை
கள்ளார் நறுந்தெரியல் கைதவனே கந்தருவர்
உள்ளாளப் பாட லுணர்.'

உடலுறுப்புக்களின் இயக்கம் மிகக் குறைந்து இசை அழுத்தம் குறையாது பாடுவது சிறப்பு என்பது இதனால் விளக்கப்படும் கருத்தாகும்.

இசைக் கலைக்கு எதிர்ப்பு

காப்பிய காலத்தில் இசைக் கலையைக் குறை கூறி எதிர்ப்பு தெரிவிக்கும் நூலும் உள்ளது. யசோதரன் செல்வச் செருக்குடன் அறந்திறம்பி இசையைக் கேட்டு இன்ப மயக்குடன் இருந்த நிலையை யசோதர காவியம் காட்டுகிறது.

'தோடலர் கோதை மாதர்
துயரியிற் றொடுத்த இன்பப்
பாடலொ டியைந்த பண்ணின்
இசைச்சுவைப் பருகிப் பல்கால்
ஊடலங் கினிய மின்னின்
ஒல்கிய மகளிர் ஆடும்
நாடகம் நயந்து கண்டும்
நாள்சில செல்லச் சென்றான்' (யசோ; 88)

இசையும் நாடகமும் மகளிரால் கலையாக நடத்தப்பெற்றன. அதனைக் கண்டும் கேட்டும் களிப்புற்ற மன்னன் கடமை மறக்கிறான். அறம் பிறழ்கிறது. இது இத்தகைய இனிய கலைகளின் குறையாகக் கருதப்படுகிறது.

இசை மனிதனை மயக்குவது. அது அவனை அடக்கி விடுகிறது. இசைக்கலை மனிதனை அடக்கி ஆள்வது யானையை அங்குசத்தால் அடக்குவது போலாகும். யசோதர காவியம் இதனை விளக்குகிறது. அமுதமதி என்பாள் குணவதியிடம் கூறுவதாக இந்த இசையெதிர்ப்புப் பாடல் அமைகிறது.

'பவளவாய் மணிக்கை கொண்ட
பண்ணியல் தோட்டி பற்றி
துவளுமா றொருவன் எல்லித்
துடக்கினான் துயர என்றாள்' (யசோ;98;3-4)

பவளவாயால் பாடி மயங்கச் செய்வது தோட்டியால் யானையை அடக்குவதற்கு ஒப்பாகும். அது மனிதனைத் துவளச் செய்து பல்வேறு துன்பங்களுக்கு ஆளாக்கி விடும். உலக வாழ்வில் இன்பவுணர்வுக்கு ஆட்படுவோர் நல்லுலக வாழ்வைப் பெற இய லாது என்ற சமண சமயக் கொள்கைக்கு ஆதரவான கருத்தாக இது அமைகிறது.

காப்பிய கால இசைப் பாடல்கள்

பாடல்களில் பண்ணிசை பொருத்தமாக அமைந்திருக்க வேண்டும் என்பதும் பாடலுடன் இணைவில்லாத பண்ணால் பயனில்லை என்பதும் இசைக்கொள்கையாக இருந்துள்ளது. குமரேச சதகம் கூறும் கருத்தை இங்குப் பொருத்திக் காண்பது நலம்.

'பழுத்துளம் உவந்தோசை உற்றுவரல் வேணடும்
படிக்குமிசை கூடல் வேண்டும்
பாங்காக இன்னவை பொருந்திடச் சொற்கவிதை
பாடின் சிறப்பென்பர் காண்' (குமரே; 86, 5-6)

செய்யுளின் இயல் கூறும் பகுதியில் இவ்வடிகள் இடம்பெற் றுள்ளன. உளங்களிக்கும் இனிய ஓசையுடையதாகக் கவிதை இருக்க வேண்டும். படிப்பதற்கு ஏற்ற இசை கூடியிருக்க வேண் டும். இவ்வாறு பொருத்தமான முறையில் கவிதை பாடுவதே சிறப்பு. இனிய ஓசை இருப்பது மிகமிகத் தேவை என்பது இப் பாடலில் அமைந்துள்ள முக்கிய கருத்து.

இசையமைப்புடன் கூடிய பாடல் இனிமையாக இருக்கும். அதுவே இசைப்பாடல் ஆகும். சங்க காலத்திலிருந்த பரிபாடல் போன்றவை இசைப்பாடலாகக் கருதத்தக்கவை. காப்பிய காலத் தில் பலவகையான இசைப் பாடல்கள் இருந்துள்ளன. அவை இன்பச்சுவை அல்லது துன்பச்சுவை தருவனவாக இருக்கலாம்.

இசைப் பாடலைக் கீதம் என்று குறிப்பிடும் வழக்கம் இக்காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ளது. கம்பர் பலவகையான கீதங்களைக் கூறி

'வயிரியர் மதுர கீதம் மங்கையர் அமுத கீதம்
செயிரியர் மகர யாழின் தேம்பிழி தெய்வ கீதம்'
(க. ரா; 705)

இசைப்பாடல் மதுரமானது. அமுதம் போன்று சுவை மிக்கது. தெய்வகீதம் மிகச்சிறந்தது. அதனை மிகவும் விரும்பியதனால் இவ்வாறு கம்பர் மிக உயர்வாகக் கூறியுள்ளார். மங்கல கீதத்தைப் பற்றியும் குறித்துக் காட்டுகிறார்.

'மங்கல கீதம் பாட மறையவர் ஆசி கூற' (க. ரா; 10336) என்ற அடியில் மங்கல கீதப் பயன் பாட்டைக் காணலாம்.

பாடல் முறையமைப்பு இன்றிருப்பது தவறு. பண், பாணி, நடைச் சிறப்பு பாடலில் இருக்க வேண்டும்.

'பாணியின் தள்ளி கால மாத்திரைப் படாது பட்ட
நாணியின் முறையின் கூடா தொருவழி நடையின் செல்லும்
ஆணியின் அழிந்த பாடல் நவின்றனர்'. (க. ரா; 8828)

முறையான இசையமைப்பு இல்லாத பாடல்களும் அக்காலத்தில் இருந்ததை இப்பாட்டால் அறியலாம்.

அமுதமொக்கும் இனிய பாடலை வெங்குரலுடன் பாடுவது பற்றியும் கம்பர் கூறுகிறார். அது கருவிசையுடன் ஒலிக்கிறது.

'வங்கியம் வகுத்த கானம் வாங்கிய மழலை வாயர்
சங்கையில் பெரும்பாண் உற்ற நிறத்துறை நிரம்பித் தள்ள
சிங்கலில் அமுதி னோடும் புளியலாம் தேற லென்ன
வெங்குரல் எடுத்த பாடல் விளித்தனர் மயக்கம் வீங்க'
(க ரா. 8829)

அமுதத்தில் புளிப்பேறியது போல் அந்தகைய பாடல் இனிமை கெட்டு ஒலிக்கிறது. அது மயங்கிய நிலையில் பாடுவது இசைப் பாடல் சிறக்க அதனுடன் அறிவு நிலையில் ஒன்றிப் பாடுதல் வேண்டும்.

மருதநிலப் பாடல்

மருத நிலத்தில் உள்ள உழவர் இன்பக் களிப்பில் பாடுவதைச் சீவக சிந்தாமணியில் காணலாம்.

> 'கண்ணெனக் குவளையுங் கட்டல் ஓம்பினார்
> வண்ணவான் முகமென முரையி னுள்புகார்
> பண்ணெழுந் தியல்படப் பரப்பி இட்டனர்
> தண்வயல் உழவர்தம் தன்மை இன்னதே' (சீவ; 51)

மருதப்பாடலை அந்நிலப் பெண்கள் பாடுகின்றனர். பண்ணமைந்த இனிய பாடலாக அது அமைந்துள்ளது.

குறிஞ்சிநிலப் பாடல்

மலையிடத்து மக்கள் பாடுவதைச் சூளாமணி குறிப்பிடுகிறது. குறிஞ்சி நிலத்திலுள்ள தங்கள் வீட்டு முன்றலில் இருந்து பாடுகின்றனர்.

> 'முன்றி லெங்கும் முருகயர் பாணியும்' (சூளா; 13;1)

முருகனை வாழ்த்தும் பாடலாகக் குறிஞ்சிப் பாடல் அமைவதைச் சமணக் காப்பியமான சூளாமணி காட்டுகிறது. இறையை வாழ்த்தும் இசைப் பாடலாக இது அமைந்துள்ளது.

பல்லாண்டு பாடல்

அரசன் முதலானோர் பல்லாண்டு வாழவேண்டும் என வாழ்த்திப் பாடுவது அக்கால வழக்கம். இத்தகைய குறிப்பு ஒன்றைச் சூளாமணியில் காணலாம்.

> 'அங்கவன் கண்கழூஉ அருளிச் செய்தனன்
> பங்கய முகத்தர்பல் லாண்டு கூறினர்' (சூளா; 88;3-4)

பயாபதி மன்னன் துயிலெழுகிறான். அப்பொழுது மங்கையர் பல்லாண்டு கூறி அவனை வாழ்த்துகிறார்கள். இத்தகைய பாடல்களும் இருந்துள்ளன.

ஆசிகூறல்

பெரியவர்கள் ஆசி கூறுதல் வழக்கம். அக்காலத்தில் அந்தணர்கள் பாடலிசையுடன் வாழ்த்தியுள்ளனர்.

'அந்தண ராசிடை கூறி ஆய்மலர்ப்
பைந்துணர் நெடுமுடி பயில ஒற்றினர்' (சூளா: 89;1-2)

இது மன்னனுக்கு ஆசியுரை கூறுவது. மலரை முடியில் ஒற்றி ஆசியுரைகளால் அந்தணர் பாடுகிறார்கள். இது மென்மை இசையாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

பாணரின் பாடல்

பாணர்கள் அரசர்களைப் புகழ்ந்து பாடும் பாடல்கள் பல காணப்படுகின்றன. சூளாமணி பாணர் பாடிய பரிசில் பெறுவதைக் குறிப்பிடுகிறது.

'கடிமலர்க் கணையி னான்றன்
கழலடிப் பரவிக் காமர்
படிமலர்த் தும்பி என்னும்
பாண்படை தொடர்ந்து பாட' (சூளா; 163;1-2)

பாணர்கள் சுவலனசடி என்னும் மன்னனைப் புகழ்ந்து பாடுகிறார்கள். அவர்களைப் புலவர் மலருக்குமலர் பறந்து ஒலித்துப் பாடித் தேனருந்தும் தும்பிக்கு ஒப்பிட்டுள்ளது மிகப் பொருத்தமாக அமைகிறது. பாணர்கள் வள்ளல்களைக் கண்டு அவர்களைப் புகழ்ந்து பாடிப் பரிசில் பெறுகிறவர்கள்.

இன்னொரு இடத்திலும் அரசனைப் புகழ்ந்து பாடும் குறிப்பு ஒன்றைச் சூளாமணி தந்துள்ளது.

'கொடியாடு நெடுநகரக் கோமான்தன் குணம்பரவி
அடிபாடும் அவர்களென அணிவண்டு முரன்றனவே'
(சூளா; 171;1-2)

பேரரசனைப் புகழ்ந்து பாடுகின்றனர். அதில் அவனுடைய கொடை வீரம், புகழ் முதலியவற்றைச் சிறப்பிக்கும் வழக்கம் இருப்பதினால் 'குணம்பரவி' என்று கூறப்பட்டுள்ளது. பணிந்து போற்றும் பாடலாக அமைவதினால் 'அடிபாடும்' என்று குறிக்கப்பெறுகிறது.மந்த சுருதியில் பலர் நாட்டுப்புறங்களில் கதைப் பாடல்களைப் பாடுவது போன்று மன்னனின் புகழ் பாடும் முறை இருந்திருக்கலாம். 'அணிவண்டு முரன்று ஒலிப்பதை' இங்கு குறிப்பிட்டிருப்பதைக் கொண்டு அவ்வாறு கருத இடமுள்ளது. மன்னனைப் புலவர் வாழ்த்துவதை,

'பண்ணமை மகர நல்யாழ்ப் பனுவனூற் புலவர் பாடி'
(சூளா; 100;1)

என்று பாவலர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

வரிப்பாடல்

வரிப்பாடல் என்பது சிலப்பதிகார காலத்துக்கு முன்பிருந்தே வழக்கத்திருந்து ஒருவகை இசைப் பாடலமைப்பாகும். சூளாமணி யிலும் வரிப்பாடல் காணப்படுகின்றன. (சூளா; 182;183;184;187; 188;189;214;215) அத்தகைய பாடல்களை அறிய ஒன்றிரண்டை எடுத்து சிந்திப்பது நலம்.

'ஆதியங் கடவுளை அருமறை பயந்தானை
போதியங் கிழவனை பூமிசை ஒதுங்கினை
போதியங் கிழவனை பூமிசை ஒதுங்கிய
சோதியஞ் செல்வநின் திருவடி வண்ங்கினம்' (சூளா; 214)

'காமனைக் கடிந்தனை காலனைக் காய்ந்தனை
தேமலர் மாரியை திருமறு மார்பனை
தேமலர் மாரியை திருமறு மார்பனை
மாமலர் வண்ணநின் மலரடி வணங்கினம்' (சூளா; 215)

இவ்விரண்டு பாடல்களும் ஒரே அமைப்பில் இருப்பதைக் காணலாம். முதல் இரண்டடியும் ஒரு பொருளின் பல தன்மைகளை விளக்கு கிறது. மூன்றாமடி இரண்டாமடியாகவோ மிகக் குறைந்த மாற்றத்தை இறுதியில் கொண்டோ வருகிறது. இப்பாடல்களின் கருத்து வாழ்த்தும் வணக்கமுமாக உள்ளது. இது வரிப்பாடலின் அமைப்பாக இருக்க வேண்டும். இத்தகைய அமைப்புக்குப் பொருத்தமான ஒருவகை இசை இருக்கும். அதுதான் வரிப்பாட்டின் இசை. அக்காலத்தில் வரிப்பாட்டு பெருவழக்காக இருந்துள்ளது. வரிப்பாட்டு போன்று வரிக்கூத்தும் உள்ளது. வரிப்பாட்டிலும் வரிக்கூத்தில் இருப்பது போன்று வகைகள் உண்டா என்று சிந்திக்க லாம்.

இன்பச் சுவைப் பாடல்

காதலர்கள் பொழிலில் இருந்து இன்பப்பொழுது போக்கும் போது பெண்கள் இன்பச் சுவைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர்.

'கண்டாங் கேறிக் காரிகை யோடு விளையாடிப்
பண்டான் கொண்ட பாவையர் பாடல் இசைகேட்டான்'
(சூளா; 1125;3-4)

திவிட்டநம்பியும் சுயம்பிரபையும் புதுமணம் கண்ட இன்ப இணை கள். இருவரும் பொழிலில் தங்கி இருந்தபோது மங்கையர் பாடு கின்றனர். அவர்கள் அதைக் கேட்டுச் சுவைக்கின்றனர். இசை யானது மங்கையுடன் இன்பங் காண விரும்பும் நம்பிக்குப் பேரின்பம் கூட்டுவதாக உள்ளது. இது மகளிர் பலர் கூடிப் பாடுவதாகும். உதயண குமார காவியம் பாடும் மகளிரின் குழுவைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறது.

'பாடுநல் மகளிர் எல்லாம்
பாட்டொழிந் தரற்றி யோட' (உதயண; 91;1)

இங்கு மகளிர் கூடிப் பாடுவது தெரிகிறது. சூழல் வேறு. அவர்கள் பாடும்போது நளகிரி என்ற யானை வெருண்டு ஓடி வருகிறது. பெண்கள் மருண்டு ஓடிகின்றனர். அக்காலத்தில் மகளிர் கூடிப் பாடுவது நன்கு அறியத் தோன்றுகிறது.

உலக்கைப் பாட்டு

இக்காலத்தில் நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் பற்றி அதிகம் பேசப் படுகிறது. உலக்கைப் பாட்டு நாட்டுப்புறப் பாடலைச் சார்ந்தது. அந்தப் பாடல் வழக்கத்தில் இருந்ததைக் கலிங்கத்துப்பரணி வாயிலாக அறியலாம். தினை அரிசியை மங்கையர் உரலிலிட்டுக் குத்துகின்றனர். அப்பொழுது அவர்கள் பாடிய பாடலைக் கேட்க லாம்.

'தணந்த மெலிவு தான்தீரத்
தடித்த உடல்வெம் பசிதீரப்
பிணந்தரு நாச்சியைப் பாடீரே
பெருந்திரு வாட்டியைப் பாடீரே' (க. ப; 527)

இது காளியைப் போற்றிப் பாடியது. இவ்வாறு உலக்கைப் பாட்டில் அரசனையும் புகழ்ந்து பாடுவர். கலிங்கத்துப் பரணியில் தொடர்ந்து ஒன்பது உலக்கைப் பாட்டுகள் உள்ளன. இந்த இசை முறையான இசைக்குச் சற்று மாறுபட்டதாக இருக்க வேண்டும். பாடலமைப்பி லிருந்து அவ்வாறு தோன்றுகிறது.

ஈமப்பாட்டு

ஈமப்பாட்டு இடுகாட்டில் பாடுவது. இறப்பை நினைத்துப் பாடும் துன்ப இசை கொண்டது. நெய்தல் பறையின் துணையுடன் ஈமப்பாட்டு இசைக்கப்படும். மணிமேகலையில் சக்கரவாளக் கோட்டத்தில் ஈமவிசைப்பாட்டு கேட்கிறது.

'எஞ்சியோர் மருங்கின் ஈமம் சாற்றி
நெஞ்சு நடுக்குறூஉம் நெய்தல் ஓசையும்' (மணி; 6;70-71)

இறந்தவர்களின் இறப்பை எண்ணி இருப்பவர் நெய்தல் பறை ஒலித்து நெஞ்சம் நடுங்குமாறு ஈமப்பாட்டு பாடுகின்றனர். இது அவலச்சுவை மிக்க பாடலாகும்.

பொது நிலையில் இசைப்பாடல்கள்

இசைப் பாடல் பலவாறாக அமைந்திருப்பது முன் கண்டவற்றால் விளங்கும். அவை இசையமைப்பு முறைக்கு நன்கு ஒத்துக் காணப்பட்டவை. மணிமேகலை குறிப்பிடுவது போன்று,

'கூத்தும் பாட்டும் தூக்கும் துணிவும்
பண்ணியாழ்க் கரணமும் பாடைப் பாடலும்
தண்ணுமைக் கருவியும் தாழ்தீங் குழலும்
கந்துகக் கருத்தும் மடைநூற் செய்தியும்'
(மணி;2;19-22)

அக்காலத்தில் சிறந்துள்ளன. தாளத்தில் வழிவரும் செந்தூக்கு முதலிய ஏழு தூக்குகளையும் இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ள முறை இசையிலக்கணத் தேர்ச்சியைப் புலப்படுத்தும்.

காப்பியங்கள் நாடு, நகரங்களை விளக்கிக் காட்டும் போது அங்குள்ள இசையின் சிறப்பினைக் கூறாமல் இருப்பதில்லை. இதிலிருந்து அந்தக் காலத்தில் இசைக்கு எந்த அளவுக்கு மதிப்பு கொடுக்கப் பெற்றிருந்தது என்பது விளங்கும். இசைக்குச் சரியான ஆதரவு கொடுக்காத சமண பௌத்தக் காப்பியங்களே இசை நகருக்குச் சிறப்பளிப்பது என்று விளக்கியுள்ளன.

நீலகேசியில் வரும் நாட்டு விளக்கப் பகுதியைக் காணலாம்.

'ஆடலொடு பாடலவை தாமறுத லின்றிக்
கேடில்புக ழாரவைகள் கண்டுமிசை கேட்கும்
ஊடலொடு கூடலுணர் வார்கள்புணர் வாராய்ச்
சேடரொடு சேடியருஞ் செல்வமிகு நல்கி' (நீல;17)

என்று கூறியதில் ஆடல், பாடல், ஊடல், கூடல் போன்ற இன்பச் செயல்கள் நாட்டில் வளப்ப நிலையை உணர்த்தக் கூடியதாகக் கருதப்பட்ட நிலை விளங்கும்.

சூளாமணி சுரமை நாட்டுச் சிறப்பை எடுத்துக் காட்டும் போது,

'குழலகங் குடைந்துவண் டுறங்குங் கோதையர்
மழலையும் யாழுமே மலித்த மாடமே' (சூளா; 10; 3-4)

மாடங்களில் யாழிசைத்துப் பாடும் பெண்கள் பலராக இருப்பது சிறப்பாகக் கருதப்படுகிறது.

இந்தக் காப்பியத்தில் போதனமா நகரத்தின் சிறப்பு எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

'மாடவாய் மணிமுழா விசையும் மங்கையர்
ஆடுவார் சிலம்பிணை அதிரும் ஓசையும்
பாடுவார் பாணியும் பயின்று பல்கலம்
மூடிமா ணகரது முரல்வ தொக்கும்' (சூளா; 43)

முழாவதிர இசைவிளங்க மங்கையர் ஆடுவது நகரத்துக்குப் பெருமையாக அமைகிறது.

இதேபோன்று யசோதரகாவியம் இராசபுரம் நகரின் உயர் நிலையை விளக்குவதைக் காணலாம்.

'அஞ்சொ லாரவர் பாடலொ டாடலால்
விஞ்சை யாருல கத்தினை வெல்லுமே' (யசோ; 7; 3-4)

பாடலும் ஆடலும் அந்நகரத்தை விஞ்சையருடைய உலகமாக விளக்கிக் காட்டுவதாக இந்த நூல் குறிப்பிடுகிறது. இத்தகைய விளக்கங்களைக் காணும்போது அக்காலத்தில் இசைக்கலைக்கு இருந்த மதிப்பு நன்கு விளங்கும். ஆடல், பாடல் முதலிய கலைகள் மனித வாழ்வுடன் பிணைந்தவை. மிக நெருக்கமான தொடர்பு உடையவை அவற்றால் விளையும் குறைகளால் அவை குறைந்து விடவில்லை. சிறப்பாக மதிக்கப் பெற்றிருந்தன. நாட்டின் புகழுக்கும் சிறப்புக்கும் துணையாக இருந்துள்ளன.

சங்க காலத்தில் ஒரு தலைமைப் பாத்திரத்தின் சிறப்பினைக் கூறும் போது வீரம், கொடை, புகழ் போன்றவற்றைக் கூறுவர். இதனைப் பாடாண்திணை விளக்கும். ஆனால் காப்பிய காலத்தில் சீவகன், உதயணன் போன்ற தலை மாந்தர்களின் சிறப்பு வீரம், காதல் போன்றவற்றுடன் அடங்காது இசைத் திறனையும் உட்படுத்துவதைக் காணலாம். உதயணகுமார காவியம் உதயணனின் சிறப்புக்களை விளக்குகிறது.

'உறுசு ளத்தினி லுன்னிய வாண்மையும்
பெறுபொ ருள்செறி பீடுடைக் கல்வியும்
தறுகண் வேழந் தகைக்குறு பெற்றியும்
மறுவில் வீணையின் வாய்த்தநல் விஞ்சையும்
(உதயணகுமார; 35)

உடையவனாக உதயணன் காட்டப் பெற்றுள்ளான். இவ்வாறே பெருங்கதையும் உதயணனின் இசைத் திறனைச் சிறப்பாகக் குறிப் பிடுகிறது. சீவகசிந்தாமணியில் சீவகனின் யாழிசைக்கும் புலமை மிக உயர்வாகக் கூறப்படுகிறது. இவற்றைக் கொண்டு காப்பிய கால இசைச் சிறப்பை உணரலாம். இசைப்புலமை ஒருவருக்குப் பெருமை எனக் கருதப்பெற்ற காலமாக அது உள்ளது.

சிறந்த வாழ்வு வாழ்ந்தவர் வானவராக உயர்ந்து பெருமை படுத்தப் படுவதாகக் கருதினர். அந்தப் பெரும் பேற்றில் அவர்கள் அனுபவிக்கும் இன்பங்களில் ஒன்றாக இசை அமைகிறது. உலக வாழ்வில் நன்கு சிறந்த அபயருசியும் அபயமதியும் வானவராகி இன்ப வாழ்வு அனுபவிப்பதை யசோதர காவியம் விளக்கிக் காட்டு கிறது.

'வந்து வானவர் திசைதொறும் வணங்கினர்
வாழ்த்தினர் மலர்மாரி
மந்த மாருதந் துந்துபி வளரிசை
மலிந்தன மறுகெங்கும்
அந்தி லாடினர் பாடினர் விரும்பிய
அரம்பையர் அருகெல்லாம்
வந்து தேவியர் மன்மத வாளியின்
மகிழ்ந்துடன் புடைசூழ்ந்தார்' (யசோ; 327)

அவ்வாழ்வில் பாட்டும் இசையும் கூடிக் கலந்து அவர்களுக்கு இன்ப மூட்டியதைக் காணலாம். இசைக் கலையின் இன்பமும் பெருமையும் இதனால் உணர்த்தப் படுகிறது.

காப்பிய காலத்தில் இசைக்கலை மிக உயர்ந்த நிலையில் இருந்துள்ளதை இச்செய்திகள் நன்கு உணர்த்தும். உயர்நிலை உடையவர்கள் அக்கலையை மதித்து அதில் விற்பன்னர்களாக விளங்கினர். சங்க காலத்திலிருந்து இது ஒரு வளர்ச்சி நிலையாகத் தோன்றுகிறது. பெரு நிலையுள்ளவர் சங்க காலத்தில் இசையைச் சுவைத்துக் கலைஞர்களை ஆதரித்தனர். காப்பிய காலத்தில் அத்தகையோர் இசையில் ஈடுபட்டுச் சிறந்தனர்.

காப்பிய காலத்தில் கருவியிசை

சங்க காலத்தை விடவும் காப்பிய காலத்தில் கூடுதலான இசைக் கருவிகள் பழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. இக்காலம் பண்ணிசைக் கருவிகளில் வீணை தோற்ற முற்றுச் சிறப்படையத் தொடங்கிய கால கட்டமாகத் தோன்றுகிறது. யாழுக்கும் வீணைக்கும் மிக நெருக்கம் தெரிகிறது. தோற்கருவிகளிலும் வேறு பாடுகள் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். கருவிகளைப் பற்றித் தனித் தனியாகக் கண்டால் சில உண்மைகள் விளங்கலாம். முதலில் பண்ணிசைக் கருவிகளைப் பற்றிய செய்திகளை அறிய முயலலாம்.

யாழ்

இக்காலப் பண்ணிசைக் கருவிகளில் யாழுக்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பது நன்கு விளங்குகிறது. இதனைச் சிலப்பதி காரம், பெருங்கதை ஆகியவற்றிலுள்ள குறிப்புக்கள் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். மற்ற நூல்களும் யாழ் பற்றிய செய்திகளை மிகுதியாகத் தருகின்றன. ஆனால் சங்க நூல்களில் காணப்படுவது போல் யாழின் உருவ அமைப்பு எந்த நூலிலும் கூறப்படவில்லை.

பண்களை முறையாக அமைத்துப் பாடுவதற்கு ஏற்றது யாழ் என்பதை மணிமேகலை அறியுமாறு செய்கிறது.

'பண்ணியாழ் நரம்பிற் பண்ணுமுறை நிறுப்போர்' (மணி; 19;81) என்று குறிப்பிடுவதில் இவ்வுண்மை புலனாகும். பண்களைப் பண்ணுவதற்கு ஏற்ற கருவி யாழ் அதில் பண்களை முறையாக இசைக்கும் கலைஞர்கள் அக்காலத்தில் சிறந்து வாழ்ந் துள்ளனர். காவிரிப்பூம்பட்டினத்தை விவரிக்கும் போது இவ்வாறு குறிக்கப்படுகிறது.

புகார் நகரின் மாலைக்கால வாழ்வை விளக்கும் மணிமேகலை யின் ஆசிரியரான சாத்தனார்,

'யாழோர் மருதத் தின்னரம் புளரக்
கோவலர் முல்லைக் குழன்மேற் கொள்ள'

(மணி; 5; 135-136)

என்று குறிப்பிடுகிறார். மருதயாழைக் கலைஞர்கள் இனிமையாக இயக்கி இசைக்கிறார். இனிய இசை அதிலிருந்து எழுகிறது. ஆகையினால் மருதயாழின் நரம்புகளை 'இன்னரம்பு' என்று சிறப்பித்துக் காட்டுகிறார். கோவலர்கள் குழலிசைப்பதை இங்கு இணைத்துக் கூறியுள்ளதின் நோக்கம் கருதத் தக்கது. யாழோர்

யாழிசைக்க அதன் கூடவே குழலோர் முல்லைக் குழலை இணை யாக ஊதுகின்றனர். யாழும் குழலும் இணைக் கருவிகள் என்பது இதனால் விளங்கும். யாழை முதலில் கூறியிருப்பது அதன் சிறப்பைக் கருதி என்று நினைக்கலாம்.

'பண்ணுக்கிளை பயிரும் பண்ணியாழ்த் தீந்தொடை
கொளைவல் லாயமே டிசைகூட்டுண்டு'
(மணி; 7; 46-48;)

என்று கூறுவதில் பண்ணிசைப்பதற்குச் சிறந்து விளங்குவது யாழ் என்பதும் பல்வகை இசைக் கருவிகளுடன் கூடிக் கலந்து இசை கூட்டுவது யாழ் என்பதும் நன்கு விளங்கும்.

யாழ் நரம்பிலிருந்து இனியவிசை எழுவதைச் சீவக சிந்தாமணி யும் சிறப்பித்துக் காட்டுகிறது.

'தீந்தொடை நரம்பின் தீமை
சிறிதலாப் பொழுதும் ஓதி' (சீவ; 721;1)

என்று குறிப்பிடுவதில் யாழ் நரம்பின் இனிய இசையெழும் தன்மைச் சுட்டப்படுகிறது.

சீவகனின் யாழைப் பற்றியும் அவனுடைய இசைத் திறனைப் பற்றியும் திருத்தக்கத்தேவர் விளக்கியுள்ளார்.

'பணிவரும் பைம்பொற் பத்தர்
பல்வினைப் பவள வாணி
மணிகடை மருப்பின் வாளார்
மாடக வியரத் தீந்தேன்
அணிபெற வொழுகி யன்ன
அமிழ்துறழ் நரம்பின் நல்யாழ்
கணிபுகழ் காளை கொண்டு
கடலகம் வளைக்க பெற்றான்' (சீவ; 722)

இப்பாடலில் யாறின் பத்தர், ஆணி, மருப்பு, மாடகம், நரம்பு ஆகிய உறுப்புகளைத் திருத்தக்கத் தேவர் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணலாம். பொன்னிறமான பத்தர், பவளம் போன்று விளங்கும் ஆணி, மணிக்கடை மருப்பு, ஒளி மிக்க மாடகம், அணியணியாக அமைந்து அழகாக விளங்கும் நரம்புகள் எல்லாம் ஒத்துக் கூடி

யாழாகிறது. அதிலிருந்த அமுதம் போன்ற இனிமையான இசை எழுகிறது.

இவ்விளக்கத்திலிருந்து ஓரளவு யாழின் உறுப்புகள் எவை யெவை என அறிந்து கொள்ள வாய்ப்புள்ளது எனினும் சங்க இலக்கியங்களான பத்துப் பாட்டுப் பாடல்கள் தருவது போன்ற விளக்கம் இல்லை. சங்க கால யாழுக்கும் காப்பிய கால யாழுக்கும் உறுப்பமைப்பில் அதிக வேறுபாடுகள் இருப்பதாகத் தோன்ற வில்லை. ஆனால் அவற்றின் உருவாக்கக் கலையமைப்பில் உறுதியாக மாற்றங்கள் இருந்திருக்க வேண்டும். சங்க காலத்தில் அலவன் (நண்டு) கண்களைப் போன்றிருந்த ஆணிகள் காப்பிய காலத்தில் 'பல்வினைப் பவள ஆணி'களாக மாறியுள்ளன. கால வோட்டம் கலைநயத்தைப் பெருக்கும் இயல்புடையது. அறிவும் அனுபவமும் பெருகப் பெருக கலை நயமும் பெருகும் என்பது உண்மை. யாழமைப்பில் கலைநயம் மிகுந்து காணப்பட்டிருப்ப தாகக் கருதலாம்.

ஆண்களும் பெண்களும் யாழ்வல்லவர்களாக இருந்திருக் கிறார்கள். சீவகனும் காந்தருவதத்தையும் இதற்குச் சான்று பகர் வார்கள். சமூக நிலையில் மிகவுயர்வுடைய அரசர்களும் அரசியரும் யாழிசைப் புலமையைப் பெருமையாகக் கருதிப் பயின்றுள்ளனர். இவர்களைப் போன்று உதயணனும் வாசவதத்தையும் யாழ்ப் புலமையுடையவர்கள் என்பதைப் பெருங்கதை சிறப்பித்துக் கூறும்.

கம்பர் மகரயாழைக் குறிப்பிட்டுப் பேசுகிறார். அவருடைய காலத்தில் அத்தகைய யாழ் பழக்கத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும்.

> 'இறங்குவ மகரயாழ் எடுத்த இன்னிசை
> நிறங்கிளர் பாடலாள் நிமிர்வ' (க. ரா; 146)

மகரயாழை இசைக்கின்றனர். அது இனிமை இசையாக இலங்கி ஒலிக்கிறது. பாடல் எழுகிறது. அதனுடன் கூடி யாழிசை நிமிர் கிறது. யாழும் மிடறும் இசையால் இணைவது குறிப்பு. பருந்தும் நிழலும் போல் பாட்டும் எழாலும் (யாழிசை) இணையாகப் பொருந்த வேண்டும் என்ற சீவக சிந்தாமணியின் கருத்தை இந்தக் கம்பராமாணயணக் கருத்துடன் பொருத்திப் பார்க்கலாம். கம்பர் காலத்தில் யாழிசை எங்கும் பரந்து மிகவும் மலிவாகக் காணப் பெற்றது.

> 'மழலை யாழிசை யோடு மலிந்தவே' (க. ரா; 1113)

மழலை யாழ் என்று குறிப்பிடுவது அதன் இனிமை பற்றியும் அதன் மேலுள்ள பற்றைக் கொண்டும் என்று கருதலாம்.

'யாழ்க்கும் இன்குழற்கும் இன்பம்
அளித்தன இவையாம் என்ன
கேட்குமென் மழலைச் சொல்லை
கிஞ்சுகம் கிடந்த வாயாள்' (க. ரா; 974)

இங்கு மழலைச் சொல்லுடன் யாழிசை உவமையாக்கப் பட்டுள்ளது. யாழும் குழலும் இசையால் இணைவதை இங்குக் காணலாம்.

யாழிசைத்துக் கதை கூறும் வழக்கம் இருந்ததாக வளையாபதி குறிப்பிடுகிறது.

'துக்கந் துடைக்கும் துகளறு காட்சிய
நிக்கந்த வேடத் திருடி கணங்களை
ஒக்க வடிவீழ்ந் துலகியல் செய்தபின்
அக்கதை யாழ்கொண்டமைவரப் பண்ணி' (வளை; 2)

யாழைக் கொண்டு அமைவாகக் கதை கூறுதலை இது விளக்குகிறது. கதை கூறும் போது இசைக்கப்படும் யாழ் இசைப்பாடலுக்கு உதவும் யாழாக இருக்குமா என்று சிந்திக்கலாம். இது அமைப்பிலும் அழகிலும் குன்றியதாக இருக்கலாம். கதை கூறுவதில் இசை நுட்பங்களை உணர்த்த வேண்டிய தேவை அதிகம் ஏற்படாது.

ஒருவர் பயன்படுத்திய யாழை இன்னொருவர் பயன்படுத்துவது உண்டு. ஒருவருக்கு வாய்ப்பாக அமைந்த கருவி இன்னொருவருக்கு அத்தகைய வாய்ப்புடன் அமையுமா என்ற வினா எழலாம். ஆனால் அவ்வாறு ஒருவருடைய யாழ் இன்னொருவரால் கையாளப் பட்டாலும் இசையெழுப்பத்தான் செய்யும் என்ற குறிப்புடன் ஒரு செய்யுள் வளையாபதியில் உள்ளது.

'எங்ஙன மாகிய திப்பொரு ளப்பொருட்
கங்ஙன மாகிய வன்பின ராதலின்
எங்ஙனம் பட்டனன் பாண்மகன் பாண்மகற்
கங்ஙன மாகிய யாழும் புரைப' (வளை; 54)

பொருளற்றவரை ஒதுக்கிவிடும் பரத்தை பொருளுடைய இன்னொருவருக்கு இன்பம் கொடுப்பது போன்று மாய்ந்த பாணனிடமிருந்து

நீங்கிய யாழ் வாழும் பாணனின் கையிலிருந்து இசைக்கும் யாழின் மதிப்பைக் குன்றவுரைப்பது போன்று ஒலிக்கும் இக்கருத்துள்ள பாடல் ஒரு பௌத்தக் காப்பியத்தில் உள்ளது என்பதைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். பெண்ணின்பம், இசையின்பம் போன்றவை உலகியல் அழுத்தமுடையவை என்று கருதி அவற்றை முழுமையாக ஆதரிக்காதவர்களின் கருத்தில் உதித்த பாடலாக இதைக் கருதலாம். யாழுக்குச் சமுதாயத்தில் ஓரிடம் உறுதியாக உண்டு என்பதை யாராலும் மறுக்க முடியாது. பாணர்கள் அதை மிகுதியாகக் கையாண்டுள்ளனர்.

யாழ் இனிய குரலையுடையது என்பதைச் சூளாமணி சிறப்பாக ஒப்புக் கொள்கிறது. சுரும்பின் ஒலி அதற்குப் பணிவது.

'யாழவாம் இன்குரல் ஆலித் தார்த்தரோ
ஏழைவாய்ச் சுரும்பினம் இளைக்கும் என்பவே'
(சூளா;44; 3-4)

இனிய குரலுடன் இசைக்கும் யாழையும் மிஞ்சி ஆர்ப்பரிப்பதை இப்பாடல் குறிப்பிடுகிறது. மகர யாழைப் பற்றியும் சூளாமணி பேசுகிறது.

'பண்ணமை மகர நல்யாழ்' (சூளா; 100;1)

என்பதைக் கூறி மகரயாழ் பண்ணமைப்பதில் சிறந்தது எனக் காட்டுகிறது. உதயணகுமார காவியம் 'நல்யாழ்' (105;1) என்று சிறப்பிப்பது யாழின் உயர்வை விளக்கும்.

மிகவும் இனிதாக ஒலிக்கும் யாழிசையை நன்கு சுவைத்து மகிழ்வது சிறப்பாகக் கருதப்படும். யசோதர காவியத்தில் இது பற்றி ஒரு குறிப்பு வருகிறது. அகம்பன முனிவர் சண்டகருமனுக்கு அறிவுரை கூறுகிறார். அவன் அவற்றை ஏற்க மறுக்கிறான். அதனைக் கண்ட முனிவர் மனம் வருந்தி உரைக்கிறார்.

'நன்றினி தெளிந்தா யல்லை
நவிலிசை அமுத நல்யாழ்
ஒன்றிய செவிடும் மூடும்
ஒருவனால் பெறுதல் உண்டோ' (யசோ; 246; 2-3)

அமுதமாக இன்னிசை பொழியும் யாழ் ஒரு நல்ல கருவி. அதன் இசையை செவிடனும் மூடனும் அறிய மாட்டார்கள். யாழிசையைச்

சுவைத்தல் செவி பெற்றவனுக்குச் சிறப்பாக அமையும். அதை அறியாதவன் செவிடனாவான்.

காப்பிய காலத்தில் யாழுக்கு நல்ல மதிப்பு சமுதாயத்தில் இருந்துள்ளது. சமண பௌத்தக் காப்பியங்கள் சமயவுணர்வு மிக்கவை. ஆயினும் அவற்றால் யாழின் பெருமையைக் குறைக்க முடியவில்லை. மாறாகப் பெருக்கி உள்ளன. யாழ் பல வகை அமைப்புடன் இருந்திருக்க வேண்டுங். காப்பிய கால இலக்கியங் கள் பற்றிய சிறந்த குறிப்புக்களைத் தந்துள்ளன.

வீணை

வீணையைப் பற்றிய விரிவான ஆய்வு பெருங்கதை விளக் கத்தில் மேற்கொள்ளப் பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். மணி மேகலையில் வீணை பற்றிய குறிப்பு அதன் இசையெழுச்சி விளக்கத் துடன் தரப்பெற்றுள்ளது.

'நகர நம்பியர் வளையோர் தம்முடன்
மகர வீணையின் கிளைநரம்பு வடித்த
இளிபுணர் இன்சீர் எஃகுளம் கிழிப்பப்
பொறாஅ நெஞ்சிற் புகையெரி பொத்தி (மணி;19;24-27)

என்பதில் மகர வீணையிலிருந்து இசையெழும்பும் தன்மை சாத் தனாரால் கூறப்படுகிறது. நம்பியரும் நங்கையரும் கூடி இன்ப வுறவாக மகர விணையை இசைத்து மகிழ்கிறார்கள் இதற்குப் பழையவுரையாக 'உழை சட்சமாகலின் சட்சக் கிரமத்தில் அதற்கு ஐந்தாவதாகிய குரல் கிளையாகும். அங்ஙனமே இளி, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என்பன் குரல் முதல் ஒன்றற்கொன்று கிளை யாகும். ஆதலின் இவ்வைந்தனையும் கிளைநரம்பு என்றலும் உண்டு.

'கிளையெனப் படுவ கிளக்குங் காலை
குரலே இளியே துத்தம் விளரி
கைக்கிளை யெனவைந் தாகு மென்ப'

என்னும் பழைய நூற்பாவும் காண்க. இளியென்பது ஏழு நரம் பினுள் ஒன்றெனப் பெயராதலன்றி இசையைக் குறிக்கும் பொதுப் பெயருமாம். சீருடன் கூடிய இளியாகிய எஃகு என்க.' (பழைய வுரை)

இத்தகைய உரை விளக்கம் சிலப்பதிகார உரையில் மிகுதியாக இருப்பதை முன்பே கூறியுள்ளதைச் கண்டு அறியலாம். மகர வீணைக்குத் தரப்பெற்றுள்ள குறிப்புக்கள் மகர யாழுக்குப் பொருந்துவதாக இருப்பதைக் காணலாம். யாழே வீணையாகக் கருதப் பட்டுள்ளதாகக் கருதுவதற்கு இது நல்ல சான்றாக அமைகிறது.

சீவக சிந்தாமணி புதுமையான ஒரு விளக்கத்தைத் தந்து வீணையைப் பற்றி மேலும் சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது.

'சூழ்மணிக் கோட்டு வீணைச்
சுகிர்புரி நரம்பு நம்பி
ஊழ்மணி மிடறும் ஒன்றாய்ப்
பணிசெய்த வாறு நோக்கி' (சீவ;728;2-3)

இதில் 'கோட்டு வீணை' என்று குறிப்பிட்டுள்ளதைக் கண்டு சிந்திக்கலாம். நீண்ட கோட்டினை உடைய கருவி என்று கருதினால் அது யாழின் தண்டைப் போன்ற அமைப்புடையது. என்ற முடிவுக்கு வரலாம். கோட்டினை மணிகள் சூழ்ந்துள்ளன. அதாவது மணிகள் பதிக்கப் பெற்றிருந்தன என்றும் மணிகள் சிற்றுருவில் தொங்க விடப்பட்டிருந்தன என்றும் கருதலாம். கருவி களில் மணிகளைத் தொங்க விடப்படும் பழக்கம் இருப்பினும் வீணைக்கு அது பொருந்துமா என்பது ஐயம். அழகுக்காக மணிகள் பதிக்கப்பட்டிருந்தாகக் கருதுவதே பொருத்தம். புரி நரம்புடையது வீணை என்பதைப் பாடல் குறிக்கிறது. 'சுகிர்புரி நரம்பு' என்ற குறிப்பால் நன்கு முறுக்கப்பட்ட நல்லிசை விளம்பும் நரம்பு என்று புரிந்து கொள்ளலாம். இது யாழுக்கும் பொருந்துவதாகும். வீணையும் மிடறும் இணைந்து இசைக்கின்றன.

'விருந்தாக யாழ்பண்ணி வீணைதான் தோற்பான்'
(சீவ; 730;3)

என்று கூறுவதில் யாழிசைத்து வீணையில் தோற்றதாக உரைக் கப்பட்டுள்ளது. இதன் வாயிலாக யாழும் வீணையும் ஒரே கருவி என்ற குறிப்பு தரப்படுகிறது. 'விண்ணவர் வீணை வீழ்த்தார்' (சீவ.727; 3) என்பதில் வீணை வானவரின் கருவியாகக் கூறப்பட் டுள்ளது.

'நரம் பொடு வீணை நாவின்
நவின்றதோ என்று நைந்தார்' (சீவ; 658;4)

என்பதில் வீணையின் நரம்பைத் தட்டி இசையெழுப்பி வாயாலும் பாடும் வழக்கம் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

வீணை நல்லியல்புடைய நயமான பண்ணிசைக் கருவி' என்பதைக் கம்பரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'நல்லியல் மகர வீணைத் தேனுக' (க. ரா; 703)

எனக் கூறுவதில் மகர வீணையின் இசை தேன் போன்று இனியது என்பதை அறியலாம்.

'மகர வீணையின் மந்தர கீதத்து மறைந்த
சகர வேலையின் 'ஆர்கலி' (க. ரா; 4863)

என்ற குறிப்பால் வீணையில் பாடல்கள் இசைக்கப்படுவதையும அவற்றின் இசை படுத்தல் ஒலியுடன் அமைவதையும் தெரியலாம் மந்தர கீதத்தின் ஒலி கடலொலி போன்று வீணையிலிருந்து எழுவதாகக் கம்பர் குறிப்பிடுகிறார்.

உதயணனின் கதை கூறும் பெருங்கதை அவன் கோடவதி என்ற யாழை இசைத்து தெய்வயானையைப் பணிய வைத்ததாகப் புகல்கிறது. அதே நிகழ்ச்சியை உதயணகுமார காவியம் வீணையை இசைத்து யானையைக் கொண்டதாகக் கூறுகிறது.

'தெய்வநல் லியானை கண்டு
சென்றுதன் வீணை பாடப்
பையெனக் களிறுங் கேட்டுப்
பணிந்தடி இறைஞ்சி நின்று' (உதயண; 19;2-3)

என்பதில் உதயணனின் வீணை இசைக்குத் தெய்வயானை பணிந்ததாக உரைக்கப்படுகிறது. இதனால் யாழும் வீணையும் ஒன்றோ எனக் கருதத் தோன்றுகிறது.

வீணை மீட்டித் தக்கராகத்தை உதயணன் இசைத்த நிகழ்ச்சியை உதயணகுமார காவியம் விளக்கியுள்ளது.

'மிக்க வீணையை மெய்ந்நரம் பார்த்துடன்
தக்க ராகத்திற் றான்மிக வாசித்தான்' (உதயண; 48;3-4)

மாய யானையைத் தேவயானையாகக் கருதி உதயணன் அதைக் கவர வீணையில் தக்கராகத்தை இசைக்கிறான். தக்கராகம் என்ற பண் இதன் வாயிலாகத் தெரிய வருகிறது. பண்ணை 'ராகம்'

என்று கூறும் போக்கு இலக்கியத்தில் முதன்முதலாக உதயண குமார காவியத்தில்தான் காண முடிவதாகத் தோன்றுகிறது. உதயணனின் கையைச் சிறப்பித்துக் கூறும்போது,

'கீத வீணைசெங் கெந்த மளையும்கை' (உதயண; 59;1) என்று உரைக்கப்படுகிறது. இதிலிருந்து வீணை இசைப்பதற்கு அக்காலத்தில் எவ்வளவு மதிப்பு இருந்துள்ளது என்பது நன்கு விளங்கும். வீணையில் சுவையான இசைப்பாடல்கள் சிறப்பாக இசைக்கப்படுவதினால் அதனைக் 'கீத வீணை' என்று புலவர் உயர்வாகக் குறிப்பிட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

வீணை சிறிய கருவியாக இருந்திருக்கலாமோ என்று கருதுவதற்கும் இடம் உள்ளது. அமைச்சர் மதயானையை அடக்குவதற்குரிய வழியைக் கூறும் போது வீணையைக் குறிப்பிடுகிறார்.

'கந்திறு கைம்மா விக்கோன்
கைவீணை கடவா தென்ன' (உதயண; 94;3)

மன்னனின் கைவீணையின் இசையை யானையால் கடந்து செல்ல முடியாது என்பது குறிப்பு. கைவீணை என்று குறிப்பிட்டுள்ளதினால் அது கைக்கு அடக்கமான சிறிய கருவியாக இருந்திருக்கலாம் என்ற கருத்து தோன்றுகிறது.

மேலும் ஒரு பாடலில் 'தடக்கை வீணை' என்ற தொடர் இடம்பெறுகிறது.

'திருவலித் தடக்கை வீணை
சீருடன் பாட லோடும்
மருவலிக் களிறுங் கேட்டு
வந்தடி பணிந்த தம்மா' (உதயண; 97;3-4)

வலிமையான கையிலிருக்கும் வீணை என்பது இதன் பொருள். இன்று பழக்கத்திலிருக்கும் வீணையைக் கைவீணை என்று கூற முடியுமா என்று சிந்திக்கலாம். சீறியாழே முதன்முதலில் வேறுபாடு கருதி வீணை என்று அழைக்கப் பெற்றிருக்குமா என்றும் எண்ணிப் பார்க்கலாம்.

ஒருவருடைய சிறப்பைக் காட்டும் பெருமை உடையதாக வீணைத்திறன் அமைந்துள்ளது. வாசவதத்தையை இழந்த உதயணன் அவளுடைய சிறப்புக்களை எண்ணி வருந்தும்போது,

'வீணைநற் கிழத்திநீ வித்தக வுருவிநீ'
(உதயண; 145; 1)

என்று கூறுகிறான். வாசவதத்தையின் கவினழகை விடவும் அவளுடைய வீணைத் திறனுக்கு உதயணன் உயர்வான மதிப்பு கொடுப்பதினால் இதை முன் சொல்லி அழகைப் பின்கூறி அரற்றுகிறான்.

உதயணகுமார காவியம் கோடவதி வீணையைக் கொண்டு கதை நடத்துகிறது. அதே கதையைப் பெருங்கதை கோடவதி என்ற யாழைக் கொண்டு நடத்துகிறது. பெருங்கதை காலத்தில் இருந்ததை விடவும் வீணைக்கு அதிக மதிப்பு உதயணகுமார காவிய காலத்தில் வந்துவிட்டதாகக் கருதலாம். அந்த அளவுக்கு யாழின் பயன்பாடு குறைந்து விட்டதா என்றும் சிந்திக்கலாம். அல்லது யாழ் என்ற பெயர் வழக்கு குன்றி வீணைஎன்ற பெயர் அக்கருவிக்கே பெருவழக்காகி விட்டதா எனவும் நோக்கலாம்.

கலிங்கத்துப் பரணியிலுள்ள ஒரு பாடல் வீணை, யாழ், குழல் போன்ற பல கருவிகளைத் தனித்தனியாகக் கருதுவதைக் காணலாம்.

'வீணை யாழ்குழல் தண்ணுமை வல்லவர்
வேறு வேறிவை நூறுவி தம்படக்
காண லாம்வகை கண்டனம் நீயினிக்
காண்டல் வேண்டும் எனக்கழல் போற்றவே'
(க. ப; 323)

எனப் பாடும் பாடலில் வீணை, யாழ், குரல், ஆகிய பண்ணிசைக் கருவிகளும் தண்ணுமை என்ற தாளவிசைக் கருவியும் தனித்துவமுடன் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளமை கருதுவதற்கு உரியது. வீணையும் யாழும் வேறு வேறு கருவிகள் என்பது உறுதியாகிறது. வீணையை முன்னர் கூறி யாழை அடுத்துக் கூறியதில் வீணையின் சிறப்பு கலிங்கத்துப்பரணி காலத்தில் யாழையும் மிஞ்சியிருக்குமோ என்று நினைக்கும்படி உள்ளது. உறுதிப்படுத்த இன்னும் தக்க அளவுக்குச் சான்றுகள் கிடைக்க வேண்டும். வீணை ஒரு நல்ல பண்ணிசைக் கருவியாகக் காப்பிய காலத்தில் வளர்ந்துள்ளது என்பது உறுதி.

குழல்

பண்ணிசைக் கருவிகளில் யாழுக்கும் வீணைக்கும் கொடுக்கப் பெற்றுள்ள சிறப்பு குழலுக்குக் காப்பிய காலத்தில் கொடுக்கப்பட்ட

தாகத் தெரியவில்லை. இருப்பினும் ஓர் இணைக் கருவியாகப் பயன் படுத்தப் பெற்றுள்ளது. மணிமேகலையில் புகாரின் சிறப்பைக் கூறும் போது யாழும் குழலும் இசைக்கப்பட்டதைச் சாத்தனார் குறிப் பிட்டுள்ளார். (மணி; 19;81-83)

கோவலர் முல்லைக் குழல் ஊதி இசையெழுப்பியதையும் மணிமேகலை கூறுகிறது. (மணி;5;136) இது முல்லைக் கொடியால் முப்பிரியாகத் தெற்றிச் செய்யப் பெற்ற சங்க காலத்துக் குழல் போல் இருக்கலாம். இருவகையான குழல்களை மணிமேகலைக் குறிப்பிட்டுள்ளதாகக் கருதலாம். முல்லையங்குழலும் யாழுடன் இணைத்து ஊதும் குழலும் வேறுவேறாக இருக்க வேண்டும்.

கோவலரின் குழல் பற்றிக் கம்பராமாயணம் தரும் செய்தி சற்றுச் சிந்திப்பதற்கு உரியதாகத் தோன்றுகிறது.

'கொன்றை வேய்ங்குழல் கோவலர் முன்றில்' (க. ரா; 65)

என்பதில் கோவலர் தங்களுடைய முன்றிலில் கொன்றை வேய்ங் குழல் இசைத்ததை அறிய முடிகிறது. இது வேய்ங்குழல் என்பதி னால் மூங்கிலில் துளையிட்டுச் செய்யப்பட்ட குழல் என்பது தெளி வாகிறது. ஆனால் கொன்றை என்று முன்னடையாகத் தந்துள்ள சொல் சங்க காலத்துக்கும் சிலப்பதிகார காலத்துக்கும் இழுத்துச் செல்கிறது. அங்கு 'கொன்றையந் தீங்குழல்,' 'கொன்றையங் குழல்' என்ற சொற்றொடர்களே கோவலர்களின் குழலைக் குறிக்கின்றன. ஆகையினால் அக்குழல்கள் மூங்கிலால் செய்யப்பட்டவை என்று கருத இடம் இல்லாமல் போய்விடுகிறது. ஆனால் கம்பர் 'கொன்றை வேய்ங்குழல்' என்று கூறுவதினால் மூங்கில் குழல் என்று குறிப் பிடும் துணிவு ஏற்படுகிறது. அவ்வாறாயின் அது தற்காலத்திலுள்ள புல்லாங்குழலைப் போன்றதாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

சங்க காலக் கோவலரின் குழலும் கம்பர் காலக் கோவலரின் குழலும் தொடர்பு இல்லாமல் இருந்திருக்க முடியுமா என்ற வினா எழுவது முறையே ஆகும். 'கொன்றை' என்ற சொல் இரண்டையும் இணைப்பதாக அமைகிறது. கொன்றை மரத்துக்கும் கோவலரின் குழலுக்கும் நெருக்கமான தொடர்பு இருப்பதாகவும் கூற முடிய வில்லை. அவ்வாறாயின் அச்சொல் எதனைக் குறிப்பிடுகிறது என்று கருத வேண்டியுள்ளது.

கொன்றை மரம் முல்லை நிலத்தைச் சார்ந்தது. அதனால் அதற்கும் ஆயர்களுக்கும் நெருக்கமான தொடர்பு இருந்திருக்கலாம். அதனை மதித்திருப்பது ஆனாய நாயனார் புராணத்தால் நன்கு

விளங்கும். பெரிய புராணம் குழலிசையின் வலிமையையும் கொன்றை மரத்தின் சிறப்பையும் இணைத்துக் காட்டுகிறது. ஆனாய நாயனாரின் குழலிசைத் திறமை கொன்றையின் மலர்க் கொத்தைக் கண்டதும் மடைதிறந்து விடுவதைக் காணலாம.

'எடுத்தகுழற் கருவியினி லெம்பிரா னெழுத்தஞ்சுந்
தொடுத்தமுறை ஏழிசையின் சுருதிபெற வாசித்துத்
தடுத்தசரா சரங்களெலாந் தங்கவருந் தங்கருணை
அடுத்தவிசை அமுதளித்துச் செல்கின்றா ரங்கொருநாள்.
(பெரியபுரா; ஆனாய; 14)

'சென்றணைந்த ஆனாயர் தெய்தவிரைத் தாமமென
மன்றல்மலர் துணர்தூக்கி மருங்குதாழ் சடையர்போல்
நின்றநறுங் கொன்றையினை நேர்நோக்கி நின்றுருகி
ஒன்றியசிந் தையிலன்பை யுடையவர்பால் மடை
திறநதார்' (மேற்படி; 21)

கோவலராகிய ஆனாய நாயனார் கொன்றை மரத்தில் இறைவனை மனத்தாற் கண்டு உருகி உருகிக் குழலிசைத்து அருளுணர்வு மேற் கொண்டு நிற்கிறார். இதைக் கொண்டு ஆயரின் குழலுக்கும் கொன்றைக்கும் தொடர்பு இருப்பதாக உறுதிப்படுத்த முடியாவிட் டாலும் ஏதோ ஒரு தொடர்பு உள்ளதை அறியலாம். மேலும் சிந்திக்க வேண்டிய இடமாகவே உள்ளது.

கம்பரின் காலத்தில் மிடற்றுப் பாடலுடன் இணையும் பண் ணிசைக் கருவியாக யாழைப் போன்று குழலும் பயன்பட்டுள்ளது. இதனை உணர்த்தும் நிலையில் கம்பரின் பாடலான,

'கூறு பாடலும் குழலின் பாடலும்
வேறு வேறுநின் றிசைக்கும் வீதிவாய்' (க. ரா; 87)

என்பது விளக்கும். பாடல் குழல் ஆகியவை வேறு வேறு இசை வெளிப்பாட்டு புலன்களாக நின்று இணைந்து வீதியில் இசைக் கின்றன. பெண்களும் குழலூதியிருப்பதைக் 'குழலிசை மடந்தையர்' (க. ரா; 135) என்ற கம்பரின் குறிப்பால் அறியலாம்.

வளையாபதியிலுள்ள கோவலரின் குழல் பற்றிய குறிப்பு சற்று வேறுபாடாகத் தோன்றுகிறது.

'கொன்றைப் பழக்குழற் கோவலர் ஆம்பலும்
ஒன்றல் சுரும்பு நரம்பென ஆர்ப்பவும்' (வளை; 72;3-4)

என்பதில் கொன்றைப் பழக்குழல் என்ற குறிப்பு உள்ளது. கொன்றையின் வற்றிய பழம் குழலாகப் பயன்படுமா என்றும் சிந்திக்கத் தோன்றுகிறது.

சூளாமணி முல்லை நில விளக்கம் கூறும்போது கொன்றையந் தீங்குழல் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

'ஏறு கொண்டெறி யும்பணைக் கோவலர்
கூறு கொண்டெழு கொன்றையந் தீங்குழல்'
(சூளா; 14;1-2)

இவ்விளக்கம் சங்கப் பாடல்களில் உள்ளது போன்றே தோன்றுகிறது. இன்னொரு பாடலில் 'துளைபடு குழலிசை' (சூளா; 936;1) என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது. இது துளைகளையுடைய குழல் என்பது தெளிவு. பயாபதி வேந்தன் சடிமன்னனை வரவேற்கும் போது குழல் இசைக்கப்படுவதினால் இதனை மங்கல இசைக் கருவி யாகக் கருதலாம்.

குழலானது வீணை, யாழ், தண்ணுமைக் கருவிகளுடன் இசைக்கப்படுவதைக் கலிங்கத்துப் பரணியில் (323) காணலாம். இது அரச வாழ்த்துக்கு உரிய இசைக் குறிப்பு. இதிலிருந்தும் குழலிசை மங்கலமாகக் கருதப் பெற்றமை விளங்கும். குழலிலும் பண்ணிசை விதிகளைக் கொண்டு சிறப்பான இசை எழுப்பப்படும் என்பதைப் பெரிய புராணப் பாடலால் நன்கு அறியலாம். ஆனாய நாயனார் குழல் ஊதும் முறையைக் காணலாம்.

'முந்தைமறை நூன்மரபின் மொழிந்தமுறை யெழுந்தவே
அந்தமுத் னாலிரண்டி லரிந்துநரம் புறுதானம்
வந்ததுளை நிரையாக்கி வாயுமுதல் வழங்குதுளை
அந்தமில்சீர் இடையீட்டின் அங்குலியெண் களினமைத்து'
(பெரியபுரா; ஆனாய; 13)

இசைநூல் வகுத்துள்ள முறைகளுக்கு ஏற்ப இசைத் தானங்களை அமைத்து பண்ணிசைத்து ஆனாயர் உருகுகிறார். யாழிசையின் விதிகளே குழலிசைக்கும் உரியன என்பதை 'நரம்புறு தானம்' என்ற தொடரால் அறியலாம். யாழுக்கு இசையமைப்பிடம் நரம்பு' குழலுக்குத் துளை. ஆனால் இசைத் தானங்களை 'நரம்பு' என்று

குறிப்பிடும் மரபு உள்ளது. யாரும் 'துளை' என்று கூறுவதில்லை. இந்தப் பாடல் குழலிசையைக் குறித்ததாயினும் 'நரம்புறு தானம்' என்ற வழக்கே உள்ளது. இதிலிருந்து குழலை விடவும் யாழுக்கு உயரிடம் கொடுக்கப்பெற்றுள்ளமை விளங்கும். யாழுக்கு அடுத்து குழலுக்கும் சிறப்பு உண்டு.

சங்கு

சங்கு சங்க காலத்திலிருந்தே ஓர் இசைக் கருவியாக மதிக்கப் பட்டுள்ளது. காப்பியங்களும் அதற்கு இடம் கொடுத்து உள்ளன. அது பண்ணிசைக்கு உரியதா தாளவிசைக்கு உரியதா என்ற ஐயம் எழலாம். அது துளையால் ஒலிப்பது. கம்பர் தன்னுடைய நூலில்,

'ஆர்த்தன பேரிகள் ஆர்த்தன சங்கம்' (க. ரா; 1252)

என்றும்,

'சங்கினம் குமுற பாண்டில் தண்ணுமை துவைப்ப'
(க. ரா; 10336)

என்றும் அதனைத் தாளவிசைக் கருவிகளுடன் இணைத்துக் கூறி யுள்ளார். மேலும் இருபத்திமூன்று தாளவிசைக் கருவிகளைக் குறிப்பிடும்போது சங்கையும் அவற்றில் ஒன்றாகக் கருதியுள்ளதைக் காணலாம். (க. ரா; 8445) மேலும் ஒரு பாடலில்,

'சங்கியம்பின கொம்பலம்பின சாமகீதம் நிரந்தவே'
(க. ரா; 1554)

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இதில் கொம்புடன் சங்கு இணைக்கப் பெற்றுள்ளது. கொம்பை பண்ணிசைக் கருவியாகவே கருத வேண்டும். சரியாகச் சங்கின் வாயிலாகப் பண்ணிசைக்க முடியா விட்டாலும் பண்ணுக்கும் தாளத்துக்கும் தொடர்பான ஒருவகை ஊதொலி இசையை எழுப்ப முடியும். அதற்கு இசைநிலையில் ஒரு தனித் தன்மை இருப்பது விளங்கும். கொம்பு என்ற கருவியும் ஓரளவு சங்கை ஒட்டியே ஒலிப்பதாகும். அக்காலத்திலிருந்து சங்கு ஓர் இசைக் கருவியாகக் கருதப் பெற்றுள்ளது.

சூளாமணியிலும் வயிருடன் வளை இணைந்து ஒலிப்பதாகக் கூறப்பெற்றுள்ளது.

'வளையொடு வயிரிசை மருவின மழையென'
(சூளா; 936;3)

என்று குறிப்பிடுவதில் சங்குக்கு முதலிடம் தந்து வளையொடு வயிரிசை மருவினதாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து வயிரை விடவும் சங்குக்குச் சிறப்பிடம் இருந்தது தெரியவரும். இது மங்கல இசைக்கு உரிய கருவியாகவே கம்பராமாயணம், சூளாமணி கலிங்கத்துப்பரணி ஆகியவற்றில் மதிக்கப்பட்டுள்ளது.

கலிங்கத்துப்பரணியில் வலம்புரிச் சங்கும், பணிலமும் வேறு வேறாகக் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன.

'ஒருவ லம்புரி தழங்கொலி முழங்கி எழவே
உடன்மு ழங்குபணி லம்பல முழங்கி எழவே
பருவம் வந்துபல கொண்டல்கண் முழங்கி எழவே
பலவி தங்களொடு பல்லியம் முழங்கி எழவே'
(க. ப; 283)

வலம்புரி தழங்கொலியுடையதாகவும் பணிலம் முழங்கொலி கொண்டதாகவும் காட்டப்படுகின்றன. வலம்புரிக்குச் சங்கை விடவும் சிறப்பிடம் இருப்பதைக் காணலாம். போர்க்களத்திலும் சங்கு ஒலிக்கப்பட்டுள்ளது. (க. ரா; 8443) சங்கின் ஒலியில் ஒருவித இசைத்தன்மையை உணர்ந்த தமிழர் அதை ஓர் இசைக் கருவியாக ஒப்புக் கொண்டுள்ளனர்.

வயிர்

வயிரும் சங்க காலத்திலுள்ள ஓர் இசைக் கருவி ஆகும். காப்பியங்களும் அதைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. கம்பராமாயணத்தில் 'வயிரியர் மதுரகீதம்' (க. ரா; 705) என்று குறிப்பிட்டுள்ளதைக் கொண்டு அது மதுரகீதம் இசைக்கவும் உதவியிருக்கிறது என்று கருதலாம். 'வயிரியர்' என்ற சொல் இசைஞரைக் குறிக்கும் ஒரு பொதுச் சொல்லாகவும் பயன்படுவதால் இக்கருத்தை உறுதிப் படுத்த முடியாது. சூளாமணியிலும் வயிர் பற்றிய செய்தி உள்ளது. அது ஒரு மங்கலக் கருவியாக மதிக்கப்பெற்றுள்ளதாகத் தெரிகிறது.

கொம்பு

இது விலங்குகளின் கொம்புகளில் துளையிட்டு செய்யப்பட்ட கருவியாகும். 'கொம்பலம்பின' (க. ரா; 1554) என்று கூறும் கம்பர் அதனைச் சங்குடன் இணைத்துக் காட்டுகிறார். பெரும்பாலும் கொம்பு போர்க்களத்தில் ஊதும் கருவியாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

காப்பிய காலத்தில் தாளவிசைக் கருவிகள்

காப்பியங்களில் பலவிதமான தாளவிசைக் கருவிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் சிறப்புடையன யாழுடனும் குழலுடனும்

துணைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. பல தங்கள் முழக்கிசையால் வீரர்களுக்குப் போராடும் உணர்வை ஊட்டும் வீறிசைக் கருவிகளாக உதவுகின்றன. அவற்றைப் பற்றிக் காப்பியங்கள் கூறும் செய்திகளைக் காணலாம்.

தண்ணுமை

தண்ணுமை சங்க காலத்திலிருந்தே மிகச் சிறந்த தாளவிசைக் கருவியாகும். அதனைத் தமிழ் மக்கள் சிறப்பிடம் கொடுத்துப் பயன் கண்டுள்ளனர். பண்ணிசையில் யாழுக்குக் கொடுத்த மதிப்பும் மரியாதையும் தாளவிசையில் தண்ணுமைக்குக் கொடுத்துள்ளதாக அறிய முடிகிறது. காப்பிய காலத்தில் அதற்கிருந்த பெருமையைச் சிலப்பதிகாரம், பெருங்கதை, மணிமேகலை முதலிய நூல்கள் நன்கு குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளன.

மணிமேகலையிலுள்ள குறிப்புக்களைக் கண்டு சில உண்மைகளை அறிய முயலலாம்.

'தண்ணுமைக் கருவிக் கண்ணெறி தெரிவோர்'
(மணி; 19;82)

என்ற அடியில் பொதிந்துள்ள செய்தி சிந்தனையைத் தூண்டுவதாகும். காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் மிகச் சிறந்த இசைக் கலைஞர்கள் இருந்ததாகக் கூறும் போது தண்ணுமைப் புலமையாளரைப் பற்றி இவ்வாறு கூறப்பெற்றுள்ளது. தண்ணுமைக் கருவியின் கண்ணிலிருந்து தாளவிசை எழுப்ப அதன் நெறிகளை நன்கறிந்த விற்பன்னர்கள் அங்கு இருந்தனர். அவ்வாறாயின் இக்கருவியை இயக்குவதற்கு உரிய நெறிமுறைகளை நன்கு வகுத்திருக்க வேண்டும். இவ்வாறு நெறிமுறைகள் வகுக்கப்பட்ட கருவி திருந்திய இசைக் கருவியாகத்தான் இருக்க வேண்டும், அவ்வாறாயின் தண்ணுமைக் கருவி எவ்வளவு பழமையானதாகவும் எந்த அளவுக்குத் திருந்தியதாகவும் யாரெவரால்விரும்பப்பட்டதாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதைப் பற்றியெல்லாம் நன்கு சிந்தித்து அறிய வேண்டும். சாதாரண கருவியாக இருந்திருக்குமானால் அதனை இயக்குவதற்கு நெறிமுறைகள் வகுக்கப்பட்டிருக்குமா என்று எண்ணிப் பார்க்கலாம்.

இத்தகைய இசைமுறைகளை நன்கு அறிந்து தண்ணுமையை இயக்க வல்லவர் இருக்கும் இடம் எத்தகைய இசைப்புலமை உடையதாக இருந்திருக்கும் என்று கருதலாம். புலமையற்ற சுவைஞர் இருக்கும் இடத்தில் புலமையுடைய கலைஞருக்குச் சரியான இடம்

இருக்குமா என்பதையும் நினைத்துப் பார்க்கலாம். தண்ணுமை காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் ஒரு மிகச் சிறந்த தாளவிசைக் கருவியாக மதிப்புறும் நிலையில் விளங்கி இருக்கும் என்பது உறுதி. அதை இயக்குவோரும் அதனை இயக்கக் கேட்போரும் சரியான முறையில் தாளமுறை அறிவு மிக்கவர்களாகவே இருந்திருப்பர். அக்கால இசையின் உயர்வான நிலையைச் சிறப்பாக விளக்க இந்த ஓரடியே நல்ல சான்றாக அமையும்.

இன்னொரு இடத்தில் பண்ணியாழ் கரணம், பாடைப் பாடல், தாழ்தீங் குழல், கந்துகக் கருத்து, மடைநூற் செய்தி ஆகியவற்றைப் பற்றிச் சிறப்பித்துக் கூறுமிடத்தில் தண்ணுமைக் கருவியும் சரிசமமாக சொல்லப்பட்டுள்ளது அதன் தனிச் சிறப்பை நன்கு எடுத்துக் காட்டுவதாகும் (மணி; 2;19-22). வேறு எந்தத் தாள விசைக் கருவிக்கும் இவ்வளவு உயர்வு தரப்படவில்லை என்பது உணர வேண்டிய கருத்து. தாளத்தின் வழிவரும்செந்தூக்கு முதலிய ஏழு தூக்குகளையும் குறிப்பிடும் நிலையில் 'தூக்கும் துணிவும்' என்பது இப்பகுதியில் சுட்டியுரைக்கப் பட்டுள்ளது. இக்குறிப்பு தண்ணுமையின் தாளச் சிறப்பை மேம்படுத்துவதற்கு உரியது என்பதை அறிய வேண்டும்.

மங்கல கீதத்தைப் பாடும்போது தண்ணுமை கொட்டப் படுவதைக் கம்பர் குறிப்பிடுகிறார்.

'மங்கல கீதம் பாட மறையவர் ஆசி கூற
சங்கினம் குமுற பாண்டில் தண்ணுமை துவைப்ப'
(க.ரா; 10336)

என்று கூறியுள்ள அமைப்பைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம். பாண்டில் என்பது தாளக் கருவி. அதனைத் தண்ணுமையுடன் இணைத்துக் காட்டியுள்ளமைப் பொருளமைப்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. தாளக் கட்டின்றித் தண்ணுமை சிறக்காது என்பது குறிப்பு. மணிமேகலை குறிப்பிட்டுள்ள 'தண்ணுமைக் கண்ணெறி' தாளத்தில் அமைவது. இவ்வுண்மையைக் குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் உணர்த்துவதற்காகக் கம்பர் பாண்டிலுடன் தண்ணுமையைப் பிரிவின்றி இணைத்துக் காட்டியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

சூளாமணியிலுள்ள தண்ணுமை பற்றிய குறிப்பு சற்று வேறுபாடுடையதாகத் தோன்றுகிறது.

'ஏறு கொண்ட கோவலர் ஏந்து தண்ணு வக்குரல்
மாறு கொண்ட கோடியர் மணிமுழா முழங்கலில்'
(சூளா; 796;1-2)

என்று குறிப்பிடுவது கோவலரின் தண்ணுமை என்பதை அறிய வேண்டும். இதற்கு உரைகூறும் பொ. வே. சோமசுந்தரனார் தண்ணுமை என்பதனை 'ஒருகண் பறை' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். (சூளா; கழக வெளியீடு, (1970) பக்; 531) ஏறு தழுவி வெற்றி பெற்ற ஆயர்கள் அடித்து மகிழ்வது 'கண்ணெறி தெரிந்தோர்' கையாளும் தண்ணுமையாக இருக்கவே முடியாது. இது திருந்திய இசைக்கு உரிய கருவி அன்று.

கலிங்கத்துப் பரணி தண்ணுமைக் கருவி வீணை, யாழ், குழல் ஆகிய சிறப்புமிக்க பண்ணிசைக் கருவிகளுடன் இணையாக இசைக்கப்படுவதைக் குறிப்பிடுகிறது. (க.ப;323) தண்ணுமை பண்டைத் தமிழரின் தாளவிசைக் கருவிகளுள் மிகச் சிறந்தது என்பதை நன்கு அறியலாம்.

முழவு

தண்ணுமையுடன் நெருக்கமான தாளவிசைக் கருவியாக முழவினைக் கருதலாம். மணிமேகலையில் 'மண்கணை முழவம் ஆக' (மணி; 6;119) என்ற குறிப்பு உள்ளது. இதிலிருந்து இதன் கண்ணில் மண் பூசப்பெற்றிருப்பதை அறியலாம். தற்கால மத்தளத்தின் வலக்கண்ணின் கறுப்பு நிறமாக இருப்பது அத்தகைய மண் பூச்சு. முழவு சக்கரவாளக் கோட்டத்தில் இருப்பதாக அறிவிக்கப் படுகிறது.

சீவகசிந்தாமணியில் 'குயின் முழவம்' (65;3) என்ற குறிப்பிலிருந்து அது குயிலுவக் கருவிகளுடன் இணைந்து ஒலிக்கப்படுவதைத் தெரிந்து கொள்ளலாம். சூளாமணியில் 'ஆடல் முழவமும்' (15;1) என்று குறிக்கப்படுவதிலிருந்து அது ஆடுகளத்தில் பயன்படுத்தப்பெறுவதை நன்கு அறியலாம். மருதநில மக்கள் இதனை இசைத்து மகிழ்கின்றனர். மருதம் என்பது வளமான இடம். அங்கு அது தொழில்படுத்தப்படுவதில் சிறப்பு தோன்றுகிறது. இதே நூலில் இன்னொரு இடத்தில் 'இமிழிசை முழவு' (சூளா; 935;2) என்று கூறப்படுவதில் அதன் இசைநயம் விளங்கும். முழவம் பல்வகை மக்களால் பலவாறு பயன்படுத்தும் தாளவிசைக் கருவியாக காணப்படுகிறது.

குடமுழவு

சூளாமணியில் குடமுழவு பற்றிய குறிப்பு பெரிதும் சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது.

'குயிலுவர் ஒலியொடு குடமுழ வதிர்வொடு
மயிலின மகளிர்தம் அவிநய மடநடை' (சூளா; 942;1-2)

என்ற பாடலில் குடமுழவு பெண்கள் ஆடும்போது குயிலுவர் கருவியிசையுடன் ஒலிக்கப்படுவதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. குடமுழவு என்ற கருவி குடத்தின் அமைப்பு போன்று பருத்துக் கண்கள் சிறுத்து இருந்திருக்கலாம் என்று கருத இடமுள்ளது' சங்க இலக்கியத்தில் குடமுழா என்ற கருவி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. குடமுழாவைப் பற்றித்தான் குடமுழவு என்று குறிப்பிட்டுச் சூளாமணி கூறியுள்ளதாகக் கருதலாம். முழாவுக்கும் குடமுழவுக்கும் அணுக்கத் தொடர்பு உள்ளதா என்று காண முயலலாம்.

குடமுழவு என்று கூறுவதினால் அது ஒரு கண்ணுடைய கருவி யாக இருக்க வேண்டும் என்று எண்ணுவதற்கு இடமுள்ளது. குடத் தின் அமைப்பில் ஒரு கண் தோலால் மூடப்பட்டு அடிப்பது குட முழவு அல்லது குடமுழாவாக இருக்கலாம். அது மரத்தால் செய்யப் பட்டிருக்கலாம். இப்பொழுதும் வில்லுப்பாட்டில் குடத்தின் வாயில தட்டித் தாளவிசை கூட்டுவதைக் காணலாம்.

போரில் வெற்றி பெற்றதும் தங்களுக்கு ஏற்பட்ட மகிழ்ச்சியில் வீரர்கள் தங்களிடமிருக்கும் பொருட்களைத் தட்டிப் பாடியும் ஆடியும் மகிழ்ந்து இருக்கலாம். மதுக்குடம் அத்தகைய பொருள்களில் ஒன்று. அதன் வாயைத் தட்டினால் ஒருவிதமான தாளவிசை இனிமையாக எழுவது இயல்பு. அவ்வாறு ஏற்பட்ட பழக்கத்தி லிருந்து ஒரு தாளவிசைக் கருவி உருவாகி இருக்கலாம். அதனைக் குடமுழவு என்றும் குடமுழா என்றும் வெவ்வேறு விதமாக அழைத்திருக்கலாம். இது மேலும் சிந்திப்பதற்கு உரியது.

முழா

முழாவைப் பற்றிச் சங்க இலக்கியங்கள் மிகுதியாகக் குறிப்பிட் டுள்ளன. ஆனால் காப்பியத்தில் செய்திகள் குறைவாக இருப்பினும் அதைப் பற்றி விரிவாக அறியக்கூடிய அளவில் உள்ளன. முழவுக் கும் முழாவுக்கும் வேறுபாடு இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. சூளா மணியிலுள்ள ஒரு குறிப்பைக் காணலாம். போதனமா நகரத்தின் மாடங்களைப் பற்றிக் கூறும்போது முழாவிசைப்பது கூறப்படுகிறது.

'மாடவாய் மணிமுழா விசையும்' (சூளா; 43;1)

என்ற பாடலடியால் மாடங்களில் இசை நிகழ்ச்சி நடைபெறுவதை அறியலாம். அதில் முழாவிசைக்கப்படுகிறது. அதனை 'மணிமுழா' என்று நூல் குறிப்பிடுகிறது. மணி போன்று 'கணீர், கணீர்' என்று

ஒலிக்கும் கருவியாக இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு ஒலிக்க வேண்டு மானால் அதன் வலக்கண்ணில் கருமையான மண் பூசப்பெற்றிருக்க வேண்டும். தண்ணுமை, முழவு, முழா ஆகிய மூன்று தோற்கருவி களும் அணுக்கமான தொடர்பு கொண்டவையாகத் தோன்றுகின் றன.

முல்லை நில மக்களின் இசைத்தன்மையை விளக்கும்போது அவர்கள் இசைக்கும் கருவியாக முழா குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

'மாறுகொண்ட கோடியர் மணிமுழா முழங்கலில்'
(சூளா; 796;2)

என்று கூறுவதில் மணிபோன்று ஒலிக்கும் முழா முழங்குவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இது அதன் இடக்கண்ணின் ஒலியைக் குறிப்பதா ஒலியின் வேகப் பெருக்கத்தைக் குறிப்பதா என்று சிந்திக்கலாம். முழாவானது நகரங்களிலும் ஆயர் குடியிருப்பிலும் பயன்படுத்தப்படுவதை இவ்விரு குறிப்புக்களின் வாயிலாக அறிய லாம். திருந்திய கருவிகளையும் திருத்தமில்லா முறையில் பயன் படுத்துவதை இன்றும் நாட்டுப்புறங்களில் காணலாம். அனைத்தை யும் கருத்தில் கொண்டு முழாவின் பயன்பாட்டைச் சிந்திக்க வேண்டும். தண்ணுமை, முழவு, முழா ஆகியவை மிகுந்த ஒற்றுமை உடைய தாளவிசைக் கருவிகளாகத் தோன்றுகின்றன.

முரசு

முரசு பெருவழக்கிலுள்ள இசைக் கருவியாகும். அது பலவகை யாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதைச் சங்க இலக்கியங்களில் காண லாம். போர்முரசு, இசைமுரசு என்று இருவகையாக அதைப் பிரித்துப் பார்ப்பது நலம். காப்பியங்கள் முரசைப் பற்றி என்ன கூறியுள்ளன என்று காணலாம்.

மணிமேகலை முரசைச் செய்தி அறிவிப்புக் கருவியாக அறிமுகப் படுத்துவதைப் பார்க்கலாம்.

'களிறுஞ் சூழ்தரக் கண்முர சியம்பி' (மணி; 1;69)

என்ற அடியில் களிற்றின் மேல் முரசை வைத்து அதனை அடித்து முழங்கி மக்களுக்கு அரசாணை அறிவிக்கப்படுவது கூறப்படுகிறது. 'கண்முரசு' என்ற தொடர் அதன் ஒற்றைக் கண் சிறப்பைக் குறிப் பிடுவதாகக் கருதலாம்.

கம்பராமாயணத்தில் 'முரசினம் கறங்கிட' (க. ரா; 275) என்று கூறுவதில் முரசு தனியாக முழங்கப்படவில்லை என்பது தெளிவா கிறது. அதற்கு இனமாகிய சில கருவிகள் இணைந்து ஒலிக்கப்படு கின்றன. இன்னொரு இடத்தில் 'மங்கல முரசினம் மழையின் ஆர்த்தன' (க. ரா; 1200) என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இது மங்கலக் குறியுடன் இசைக்கப்படுகிற முரசாகக் காணப்படுகிறது. அது தன் இனங்களுடன் இணைந்து அடிக்கப்படுகிறது. அதன் ஆர்ப்பொலி மழைமுழக்குப் போன்று பேரோசையாகக் கேட்கிறது. போரிசைக் கருவிகளில் ஒன்றாக முரசைக் கம்பர் குறிப்பிட்டுள்ளார் (க. ரா; 8829). இவற்றைக் காண முரசின் பயன்பாடுகள் விளங்கும். அரசாணை அறிவிப்பு, மங்கல இசை, போருணர்வு ஒலி ஆகியவற்றுக்கு முரசு உரியது. பெரும்பாலும் தன் இனக் கருவிகளுடன் முரசு ஒலிக்கப்படுகிறது.

சூளாமணியில் மணமுரசைக் கேட்க முடிகிறது. மருத நிலத்தில் இத்தகைய முரசில் ஒலி எழும்புவதை இக்காப்பியத்தில் காணலாம்.

'மணங்கொள் வார்முர சும்வய லோதையும்' (சூளா; 15;3)

மணங்கொள்வோர் இசைக்கும் முரசொலியும் வயலில் வேலை செய்வோர் எழும்பும் ஒலியும் மருத நிலத்தில் கேட்கிறது.

பயாபதி வேந்தன் சடிமன்னனை எதிர்கொண்டு அழைக்கும் போது,

'அரசிறை அரசரொா டெழுதலும் அதிர்தரு
முரசெறி இமிழிசை முழவொடு கழுமின' (சூளா; 935;1-2)

என்று கூறப்படுகிறது. அரசனை வரவேற்கும்போது பலவிதமான இசைக் கருவிகள் இணைந்து ஒலிக்கப்படுகின்றன. அவற்றில் ஒன்று முரசு. அது அதிர்ந்து ஒலிக்கிறது. எறிந்து ஒலிக்கப்படும் கருவியாகக் கூறப்படுவதினால் அது கம்பு கொண்டு அடித்து முழக்கப்படும் கருவி என்று கருதலாம். முழவம் அதனுடன் இசைக் கப்படுவதினால் அதனை முரசின் இனமாகக் கருதலாம். இவ்விடத் தில் அதன் மங்கலமான நிகழ்ச்சிக்குரிய பயன்பாடு தெரிகிறது.

சுயம்பிரபையின் திருமண அறிவிப்பு முரசடித்து உரைக்கப்படு கிறது.

'கழுவும் மணிபோல் பவடன் கடிநாள்
எழுவும் முரசெங் குமியம் பினவே' (சூளா; 1074;3-4)

திருமணச் செய்தியை முரசறைந்து அனைவருக்கும் அறிவிக்கின்றனர். மங்கல அறிவிப்புக் கருவியாக முரசு விளங்கியுள்ளது. மன்னன் தானம் வழங்கும் செய்தியை முரசு அறைந்து அறிவித்ததாகவும் ஒரு குறிப்பு தரப்பெற்றுள்ளது.

'இடிபடு முரசிற் சாற்றி
ஏற்பவர் ஆசை தீரச்
சுடர்விடு மணியின் மாரி
பொன்னொடு சொரிய ஏவி' (சூளா; 1108;1-2)

என்ற அடிகளைப் பற்றி சிந்திக்கலாம். வறியவர் தங்கள் ஆவல் தீரப் பொன்னும் மணியும் கொடுக்க விரும்பியது முரசறைந்து அனைவருக்கும் அறிவிக்கப்படுகிறது. அது இடிபோன்று ஒலிக்கும் முரசு என்பதும் சுட்டப்பெறுகிறது. இது அரச அறிவிப்பைத் தெரிவிக்க அடிக்கும் முரசு.

எத்தகைய செய்தியாக இருந்தாலும் அதை அரசன் மக்களுக்கு அறிவிக்க விரும்பும்போது முரசறையப்படுவது வழக்கமாக உள்ளது.

'ஆர்மிகு முரச மறைகென நகரில்
தார்மிகு வேந்தன் தரத்தினில் செப்பினன்'
(உதயண; 214;3-4)

பிரச்சோதனன் முரசறைந்து ஒரு செய்தியை அறிவித்த முறையினை உதயணகுமார காவியம் குறிப்பிட்டுள்ளது.

முடிசூட்டும் விழா மிகவும் மங்களமானது. அவ்விழா நடைபெறும்போது முரசறைந்தனர். இதனை யசோதர காவியத்தில் காணலாம்.

'வாரணி முரசம் ஆர்ப்ப
மணிபுனை முகுடம் சூடி' (யசோ; 159; 1)

சோமதி மன்னன் முடிசூடும் போது வாரணி முரசம் ஆர்த்ததை இவ்வடி குறிப்பிடுகிறது. முரசம் அழகான முறையில் இழுத்துக் கட்டப் பெற்றுள்ளவார்களைச் சூழவுடையது என்பதை 'வாரணி முரசம்' என்ற தொடரால் அறியலாம்.

அரசன் அரண்மனைக்குள் செல்லும் போதும் முரசு முழங்கப்படுகிறது.

'அரசனும் அமர்ந்து போகி
அகநகர்க் கோயில் எய்தி
முரசொலி கழுமப் புக்கு' (யசோ; 258; 2-3)

என்று கூறுவதில் முரசடிக்கும் இன்னொரு சூழல் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. அரசன் அரண்மனை செல்கிறான். முரசு அடிக்கப் படுகிறது;

அக்காலத்தில் முரசின் பயன்பாடு மிகுதியாக இருந்துள்ளதைக் காணலாம். போர்க்களம், அரச அறிவிப்புகள், திருமண அறிவிப்பு, முடிபுனைதல் போன்ற பல இன்ப நிகழ்ச்சிகளில் முரசறையப் படுகிறது. ஆனால் இசைக்காகப் பயன்படுத்தப் பட்டதாகவுள்ள செய்திகள் இல்லை என்று தான் கூறவேண்டும்.

பறை

பறை என்ற தோற்கருவி முரசு போன்றது. பல நிலைகளில் முரசுடன் ஒப்பிட்டுக் காணும் தன்மை உடையது. பறையறைதல் என்று கூறினால் ஏதோ ஓர் அறிவிப்பைச் செய்தல் என்ற பொருள் படும். கம்பர் இதே செய்தியைத் தந்துள்ளார்.

'என்புழி வள்ளுவர் யானை மீமிசை
நன்பறை அறைந்தனர் (க. ரா; 292) '

வள்ளுவன் என்ற இனத்தைச் சார்ந்தவன் யானையின் மீது அமர்ந்து பறையை அறைந்து அறிவிப்பை மக்களுக்குக் கூறுகிறான். 'நன்பறை' என்று கூறவதில் அறிவிக்கும் செய்தி நல்லது என்பது தெரியும். இதிலிருந்து நல்ல செய்தியும் கெட்ட செய்தியும் பறையறிவிப்பாக வெளியிடப்படும் என்பது புலனாகும்.

கலம் செலுத்தும் நெய்தல் நில மக்கள் பறை அடித்துப் பாடி மகிழ்ந்ததைச் சூளாமணி குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளது.

'கலவர்தஞ் சிறுபறை இசையிற் கைவினைப்
புலவர்தேம் பிழிமகிழ் குரவை பொங்குமே'
(சூளா; 34; 1-2)

இது மரக்கலத்தைக் கடலில் செலுத்தும் நெய்தல் நிலமக்களின் பறை. இது அளவில் சிறியது. இசைப் பொழிவில் மிக்கது. குரவைக்கு ஏற்றது. இன்பக் களிப்புடன் பாடிக் குரவைக் கூத்தாடும்போது சிறுபறை அடிக்கப்படுகிறது. இது இசைக்கு

உதவும் கருவி. அறிவிப்புப் பறைக்கும் இசைப் பறைக்கும் உறுதியான வேறுபாடுகள் இருக்கும்.

பாலை நிலத்தைப் பற்றிய குறிப்பு தரும்போது சூளாமணி,

'துடியர் தொண்டகப் பாணியர்......' (சூளா; 785; 1)

என்று தாளவிசைக் கலைஞரைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. தொண்டகம் என்பது குறிஞ்சிப்பறை. அதை அடிப்போர் பாலை நிலத்தில் உள்ளதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது,

இவ்வாறு கூறப்பட்டுள்ளதின் காரணம் ஆராய்வதற்கு உரியது. இது திணை மயக்கமா அல்லது முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையில் திரிந்து பாலை என்பதோர் படிமம் கொண்டதினால் ஏற்பட்ட மாற்றமா என்பதை நினைத்துப் பார்க்கலாம். இதுவும் தனித்த தன்மையுடைய பறையாகவே தோன்றுகிறது. தொண்டகம் தாளவிசைக்கு உதவும் ஒரு கருவி,

ஒரு மன்னன் அன்புடன் இன்னொரு மன்னனை இன்பமாக வரவேற்கும் போது பறை இசைக்கப்படுகிறது.

'துளைபடு குழலிசை துடியொடு சிறுபறை
கிளையொடு படலிகை கிளையொடு கிளர்தர'
(சூளா; 936; 1-2)

பயாபதி மன்னன் சடி மன்னனைத் தன் நாட்டுக்கு வரவேற்கிறான். இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ள சிறுபறை ஓர் இசைக் கருவி. உருவத்தில் சிறியது. துடி போன்ற கருவிகளுடன் இணைந்து இசைக்கப் படுவது.

நீலகேசியில் பறை இன்னொரு விதமான பயனைச் செய் வதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. ஒரு பௌத்தன் தன்னுடன் சமண சமயத்தாரை வாதுக்கழைக்கும் போது பறை கொட்டப்படுகிறது.

'வட்டிகொள் பறைகொட்டி வழுவுரை
பல சொல்லி வாரலென்று
பெட்டன பலசெய்து பெருநகர்
வாயிலைப் புறப்படுத்தார் (நீல; 228; 3-4)

நகர் வாயிலில் நின்று வாதுக்கழைக்கும் பௌத்தன் பறை கொட்டு கிறான். இந்தப் பறையை 'வட்டிகொள் பறை' என்று புலவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். வட்டி என்பது கூடை, பெட்டி என்று பொருள் படும். இவனுடைய பறை ஒரு கூடைக்குள் அல்லது பெட்டிக்குள்

வைத்திருக்கப்பட வேண்டும். இது போர்ப்பறை, அறிவிப்புப்பறை, இசைப்பறை ஆகியவற்றிலிருந்து மாறுபட்டதாக இருக்கவேண்டும். ஆனை மேலேற்றும் அறிவிப்புப் பறை பெரியதாகவும் பெருமையுடையதாகவும் இருக்க வேண்டும். வாதுக்கழைக்கும் பறை வட்டியில் வைத்திருக்கும் அளவுக்குச் சிறியதாக இருந்திருக்க வேண்டும். இவற்றைக் கொண்டு பார்த்தால் போர்ப்பறை, அறிவிப்புப்பறை, வாதழைக்கும் பறை, இசைப்பறை என்று நான்கு வகையிருப்பது விளங்கும். இசைப்பறையில் கலவர் சிறுபறை, தொண்டகச் சிறுபறை, சிறுபறை என மூன்று வகை இருப்பதாக அறிய முடிகிறது. அவை முறையே நெய்தல், குறிஞ்சி, மருதம் ஆகிய இடங்களுக்கு உரியவைகளாகத் தோன்றுகிறது.

கம்பர் போர்க்களத் தோற்கருவிகளைப் பற்றிக் கூறும் போது பலவற்றின் பெயர்களை அடுக்கிச் சொல்கிறார். முரசைக் குறிப்பிடும் அவர் பறையைப் பற்றிக் குறிப்பிடவே இல்லை. முரசின் பெருமையும் சிறப்பும் பறையை விடவும் மிகுந்ததாக இருந்திருக்க வேண்டும். பறையைத் தோற் கருவிகளுக்கு ஒரு பொதுப் பெயராகக் கருதி அதை விட்டு விட்டாரோ என்றும் கருதலாம்.

துடி

இடை சுருங்கி இரு கண்ணுடையதாய், ஆனால் இடக்கண் படுத்தப்படாமல் இருக்கும் துடி என்ற கருவியைக் காப்பியங்கள் குறிப்பிட்டுள்ளன. உடுக்கை என்பதே துடி என்ற கருத்துடன் விளக்கம் தர முயலலாம். கம்பர் போருணர்வு கூட்டும் தோற் கருவிகளில் ஒன்றாகத் துடியை ஒரு பாடலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். (க.ரா; 8445). பாலை நிலத்தில் துடியர் இருந்ததாகச் சூளாமணி கூறுகிறது (சூளா; 785;1). மேலும் அது மங்கலமான இசை நிகழ்ச்சிகளில் ஒர் இணைக்கருவியாகப் பயன்பட்டுள்ளது. (சூளா. 936;1). சிறு பறையுடன் துடியும் கொட்டப் பெற்றுள்ளதை இந்தச் சூளாமணிப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது.

நீலகேசி துடியை மங்கையரின் இடைக்கு உவமையாகக் கூறி அதன் உருவமைப்பைக் கண்டுணர வழிவகுக்கிறது.

'ஒப்பரு துடியிடை யொசிக்கு
முவவுறு மமிமுக முழற்றும்
இப்படி அவளிவை செயலும்
இவையெனை எமக்கென வுரைத்தாள்' (நீல;72; 3-4)

ஒரு பெண்ணின் அழகுக்குத் துடி போன்ற இடை காரணமாக உள்ளது. இதே போன்று ஒரு பரத்தையின் உடலழகை விளக்கும் போது,

'தொண்டைவாய் நன்னலமும் தோளும் துடியிடையும்'
(நீல; 128; 2)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது. உருவ ஒற்றுமையைத் தவிர இவ்வுரை களால் துடியைப் பற்றி வேறு எதுவும் அறிய முடியவில்லை.

உதயண குமார காவியத்தில் உடுக்கை பற்றிய செய்தி தரப் படுகிறது. யூகி என்ற அமைச்சன் மாறுவேடமிட்டு வந்து இசை யெழுப்புகிறான். அதைக் கூறும் போது யூகியைக் குறிப்பிட்டு,

'ஊதுங் குழலினன் உலரிய வுடுக்கையன்'
(உதயண; 76; 3)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது. குழலை ஊதுகிறான். உடுக்கையை அடிக்கிறான். 'உலரிய' என்று குறிப்பிட்டிருப்பதினால் அதைச் சுழற்றிச் சுழற்றிக் கையால் அடிக்கிறான் என்று கருதலாம். இச் செய்திகளைக் கொண்டு துடியானது இடைப்பகுதி சுருங்கிய இசைக் கருவி என்பதை அறியலாம்.

பேரிகை

பேரிகை ஒரு தாளவிசைக் கருவி என்பது தெரிகிறது. கம்பர் 'ஆர்த்தன பேரிகை' (க. ரா; 1252) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். 'பேரி கலித்தன' (க. ரா; 8326) என்றவாறும் அதனைப் பற்றிக் கூறுகிறார். 'பேரி கொட்டி' (க. ரா; 8445) என்று உரைப்பதில் பேரிகை கொட்டப்படும் கருவி என்பது விளங்கும். காரிகை படித்துக் கவி பாடுவதை விடப் பேரிகை கொட்டிப் பிழைக்கலாம் என்ற பழகு மொழியையும் இங்கு நினைத்துப் பார்க்கலாம்.

பம்பை

கம்பர் 'பம்பை பம்பின' (க. ரா; 1809) என்று இன்ப நிகழ்ச்சிக் கூறுகளை விளக்கும்போது குறிப்பிடுவதிலிருந்து இக் கருவி மக்க ளால் விரும்பப்படும் தாளவிசையுடையது என்று தெரிகிறது.

பாண்டில்

பாண்டில் தாளவொலி காட்டும் கருவி. சங்க காலத்திலிருந்து வழக்கத்தில் உள்ளது. பாண்டில் கருவியைக் கம்பர் பெயர்

மாத்திரம் கூறித் தாளவிசைக் கருவிகளுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார். (க.ரா;8445, 10336) தாளங் கண்டு இசைவிளம்ப உதவும் கருவியாகப் பாண்டிலைக் கருதலாம்.

படலிகை

படலிகை என்பது கைமணியாகும். இதைக் கையில் வைத்து ஒருவித தாளவிசை காட்டலாம். சூளாமணி படலிகை பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

'கிளையொடு படலிகை கிளையொடு கிளர்தர'
(சூளா; 936;2)

மற்ற இசைக்கருவிகளுக்குத் துணையாகவும் கிளையாகவும் படலிகை ஒலிக்கப்படுகிறது.

இணையும் பல்வகைக் கருவிகள்

கம்பராமாயணத்தில் பல தாளவிசைக் கருவிகள் கூட்டமாக இசைக்கப்படுவதை ஒரு பாடல் சுருக்கமாகப் பெயர்களைத் தந்து குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது.

'கும்பிகை திமிலை செண்டை
குறடுமாம் பேரி கொட்டி
பம்பை தார் முரசம் சங்கம்
பாண்டில் போர்ப்பணவம் தூரி
கம்பலி உறுமை தக்கை
கரடிகை துடிவேய் கண்டை
அம்பலி கனுவை ஊமை
சகடையோ டார்த்த வன்றே' (க. ரா; 8445)

இப்பாடலில் இருபத்திமூன்று தாளவிசைக் கருவிகள் பெயருடன் தரப்படுகின்றன. சிலவற்றைப் பற்றி முன்னர் கூறப்பட்டது. பலவற்றின் பெயர்தான் தெரிய முடிகிறது. செண்டை இப்பொழுது கேரளாவில் புகழுடன் விளங்குகிறது. தார், முரசு என்பன இரு வேறு கருவிகள். உறுமை என்பது இப்பொழுது உறுமி என்று கூறப்படுகிறது. பலவகையான தாளவிசைக் கருவிகள் காப்பிய காலத்தில் தமிழ்மக்களிடம் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளதை நன்கு அறியலாம்.

பல்லியம்

பலவித இசைக் கருவிகளின் கூட்டு ஒலியாக இசை இயக்கப் படுவது பல்லியம். அது பெருகி இசைப்பது பொங்கியம். இனிமை யாக அமைவது இன்னியம்.

'கொற்றநல் லியங்கள் எங்கும்
கொண்டலின் துவைப்ப' (க.ரா: 789)

என்றும்,

'வங்கியம் பலதேன் விளம்பின' (க.ரா; 1554)

என்றும்,

'பொங்கியம் பலவும் கறங்கின' (க.ரா; 1554)

என்றும்,

'வங்கியம் வகுத்த கானம்' (க.ரா; 8829)

என்றும்,

'கலவர் இன்னியம்' (சூளா; 16;1)

என்றும் பலவாறு உரைக்கப்படுவதைக் காணலாம். வங்கியம் என்பது இப்பொழுது 'வாத்தியம்' என்று குறிக்கப்படுகிறது. தமிழ் நாட்டில் இசை வளர்ந்து கொண்டே இருந்துள்ளது என்பதைக் காப்பிய கால இசைச் செய்திகள் உறுதிப்படுத்தும். பண்களில் மாளவப் பஞ்சவம், தக்கராகம் ஆகியவை பண் வளர்ச்சியைக் காட்டும். கருவிகளும் எண்ணிக்கையில் பெருகி இசைநயத்துடன் சீர் திருத்தம் பெற்றுள்ளது. தமிழர் இசையில் வளர்ந்து வந்ததைக் காப்பிய கால இலக்கியங்கள் சிறப்பாக விளககியுள்ளன.

8. கல்வெட்டு, சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவற்றில் தமிழர் இசை

கல்வெட்டுச் செய்திகள்

காலக்கடப்பில் முக்கியமான நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய அரிய செய்திகள் பின்வரும் சந்ததிகளுக்கு எட்டாது மறைந்து விடக் கூடாது என்ற உயரிய நோக்கத்தில் அவற்றைக் கல்லிலும் செப் பேடுகளிலும் பொறித்து வைப்பது முற்கால மன்னர்களின் வழக்கம். அவை சிறப்பான வரலாற்றுச் சான்றுகளாகப் பயன்படுகின் றன. நடப்புகளை உண்மையாக உறுதிப்படுத்த அவை நன்கு உதவும். திட்டமிட்டு அழித்தால் அன்றி அவை அழியாது. மறை வாக இருந்தாலும் மறைக்கப்பட்டாலும் அவை என்றாவது ஒரு நாள் ஏதாவது ஒரு வழியில் வெளிப்பட்டு நடப்பு உண்மைகளை நல்ல முறையில் புலப்படுத்திக் காட்டி விடும். ஆகையினால் வரலாற்றுத் துறைக்குக் கல்வெட்டுக்கள் கிடைப்பதற்கு அரிய செல்வங்களாகும்.

தமிழ் மன்னர்கள் பலர் தங்களுடைய ஆட்சியில் நடந்த முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைக் கோயிலிலுள்ள கற்சுவர்கள், பலர் காணத்தக்க பாறைகள், செப்புத் தகடுகள் ஆகியவற்றில் பொறித்து வைத்துள் ளனர். காலவோட்டத்தில் மக்களின் வாழ்விடங்களும் வாழ்விய லும் மாறுவதினால் முக்கியமான இடங்கள் பாழிடங்களாக மாறி விடுகின்றன. பாழான இடங்களில பொறித்துள்ள செய்திகள் பிற் கால மக்களின் கண்களில் படாது மறைந்து விடுகின்றன. அறி வைத் தேடியலையும் அயரா முயற்சியுடைய நல்லறிஞரின் அரிய கண்டுபிடிபபுக்களாக இன்று பல கலவெட்டுககள வெளியாகி உயரிய பல உண்மைகளை உலகுக்கு அறிவிககின்றன.

ஆட்சி முறைகள், போர்ச் செய்திகள், சமயக் கருத்துக்கள், அறக்கோட்பாடுகள், வீரச செயல்கள், கலைத் தன்மைகள், கொடைச் சிறப்புக்கள் போன்ற பலவற்றைப் பற்றிய உண்மைகள் கல்வெட்டுக்கள் வாயிலாக தெரிய வருகின்றன. தமிழ் நாட்டில் ஆயிரக்கணக்கான கல்வெட்டுக்கள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. வேற்றிடங்களிலுள்ள சில கல்வெட்டுக்கள் தமிழ்நாட்டுச் செய்தி களைத் தாங்கியுள்ளன. அவை அனைத்தையும் திரட்டிக் காணின் வரலாற்று உண்மைகள் உறுதியாகும்.

இசை பற்றிய கல்வெட்டுக்கள்

கல்வெட்டுக்களில் இசைபற்றிய செய்திகளை மட்டும் தனியாகக் குறிப்பிடா விட்டாலும் பல அரிய செயல்களைக் கூறும்போது இசைக்கும் ஓரிடம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். கல்லில் செய்திகளைப் பொறிக்கும் காலத்தில் இசைக்கு நல்ல மதிப்பு இரா விட்டால் அது கல்வெட்டில் இடம் பெறாது விடப்பட்டிருக்கும். பல கல்வெட்டுக்களில் இசை பற்றிய குறிப்பு காணப்படுவதினால் அக் காலத்தில் இசைக்கு மன்னனும் மக்களும் சிறப்பிடம் கொடுத்துள்ள னர் என்ற உண்மையை நன்கு அறியலாம். ஆடல் கூத்து போன்ற கலைகள் இசையுடன் பிரியாத் தொடர்பு கொண்டவை. ஆகை யினால் அக்கலைகளைப் பற்றிய குறிப்பில் இசைக் கலைச் செய்தி கள் இணைந்து காணப்படுகின்றன.

கல்வெட்டுக்களில் பாட்டும் இசையும்

தஞ்சாவூர் பெரிய கோயிலிலுள்ள முதலாம் இராஜ ராஜனின் இருபத்தி ஒன்பதாம் ஆண்டு கல்வெட்டு ஒன்று பாடல்கள் பற்றிய குறிப்புக்களைத் தருகிறது. (S.I.I, Vol.II-part III, No. 66 of 1895) இதில் பாடுவோருக்கு அரசன் உதவியது குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இக்கல்வெட்டின் ஒரு பகுதி இதனைக் கூறுகிறது.

'ஆரியம் பாடுவோர் மூவர்க்கு
தமிழ் பாட ஒருவனுக்கு
வாண ராசி கூத்தனுக்கு
கொட்டி மத்தளம்'

என்ற வரிகள் 1-2, 3,6,8 என்ற முறையில் காணப்படுகின்றன. 'கீழ்க்கணக்கு' என்று கல்வெட்டின் அடியில் குறிக்கப் பெற்றுள் ளது. அரசனின் ஆணையைச் சின்னக் கணக்குப்பிள்ளை இதன் வாயிலாக அறிவித்துள்ளதாகக் கருதலாம். இருவகைப் பாடல் இதில் குறிப்பிடப் படுவதாக நினைக்கலாம்.

ஆரியம் என்றும் தமிழ் என்றும் இருவகையான பாடல்கள் அக்கால வழக்கில் இருந்திருக்க வேண்டும். அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க் கூத்து என இருவகைக் கூத்துக் களைப் பற்றிக் கூறியுள்ளார். பாடல் இன்றிக் கூத்து இல்லை. ஆரியக் கூத்துக்கு உரிய பாடல்களையும் தமிழ்க் கூத்துக்கு ஏற்ற பாடல்களையும் பாடியவர்களை இக்கல்வெட்டு குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம். இவற்றைப் பாடுவதற்குத் தனிப்பட்ட பயிற்சியும் திறமையும் வேண்டியதாக இருக்கும். இரண்டையும் பண்ணிசைத் துப் பாடும்முறையும் வேறு பட்டதாக இருந்திருக்கும்.

ஆரியம் பாட மூவருக்கும் தமிழ் பாட ஒருவருக்கும் என்றிருப்ப தினால் ஆரியத்துக்குக் கூடுதல் மதிப்பு கொடுக்கபபட்டிருக்குமோ என்று கருத இடமுள்ளது. வாண ராசி கூத்தன் கூத்து ஆடி இருக்க வேண்டும். இதற்கு உரிய முக்கியமான இசைக்கருவி மத்தளமாக இருக்கலாம். கூத்துக்குப் பாடிய பாடலாக ஆரியம், தமிழ் இரண்டையும் கருதலாம். இரண்டும் வேறு வேறு என்பது தெளிவு.

குடுமியான் மலைக் கல்வெட்டு

தமிழ்நாட்டு இசை ஆய்வுக்குப் பெருந்துணை புரியும் கல்வெட் டாகப் புதுக்கோட்டையிலுள்ள குடுமியான் மலையில் பொறிக்கப் பெற்றுள்ள கல்வெட்டு அமைகிறது. இது பல்லவ மன்னனான முதலாம் மகேந்திரவர்மனால் ஏழாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பெற்ற தாக ஆராய்ச்சியாளர் உறுதிப்படுத்திக் கூறுகிறார்கள். இது பதினாலு அடி நீளம் பதிமூன்று அடி அகலம் கொண்ட பாறைச் சரிவில் சிங்கந்தர் சுவாமி கோயிலின் பின்பக்கமுள்ள குகையில் இருக்கும் மேலக்கோயிலில் உள்ளது. கல்வெட்டின் இருபுறமும் வலம்புரியும் இடம்புரியுமான இரு விநாயகரின் புடைப்புச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன.

சிவ வணக்கத்துடன் கல்வெட்டு தொடங்கி ஏழு பிரிவுகளாக அமைந்துள்ளது. ஒவ்வொரு பிரிவும் சில உட்பிரிவுகளை உடைய தாகக் காணப்படுகின்றது. கல்வெட்டின் வலப்பக்கத்து அடிப்பகுதி யில் 'ருத்ராசாரி சிஸ்யன பரம மகேஸ்வரன ராஜன் சிதாகிதர்தம் கிருத ஸ்வரகம' என்று கருதும்படி ஒரு பகுதி உள்ளது. கல்வெட்டு கிரந்த எழுத்துக்களில் காணப்படுவதினால் படிப்பதில் மாற்றங்கள் தோன்றுகின்றன. இப்பகுதியிலிருந்து மகேந்திரவர்ம பல்லவன் உருத்திராசாரியர் என்பாரின் மாணாக்கன் என்பது புரியும். இசை பற்றிய இந்தக் கல்வெட்டில் இவருடைய பெயர் குறிக்கப்பட்டிருப் பதினால் இவர் அக்கால இசை பற்றி நன்கு அறிந்த ஆசிரியராக இருந்திருக்க வேண்டும். தன்னை அவருடைய மாணாக்கன் என்று குறிப்பிடுவதில் மன்னன் பெருமைப்படுவதிலிருந்து அவனுடைய இசைப்பற்றும் புலமையும் புலப்படும்.

இந்தக் கல்வெட்டைப் பற்றி ஆராய்ச்சியாளர் பலரும் பலவித மான விளக்கம் கூறியுள்ளனர். சி. கோவிந்தராசன் தரும் ஆய்வு விளக்கம் மிகச் சிறப்பாகத் தோன்றுகிறது. கல்வெட்டில்,

'சங்கீர்ண ஜாதி - ப்ரகரண ப்ரவிருத்த மாத்ர'

என்ற ஒரு பகுதி உள்ளது. சங்கீரணசாதி என்ற சிறப்புப் பட்டத்தை மகேந்திரவர்ம பல்லவன் ஏற்றிருந்தான் என்பது வரலாற்றுச் செய்தி. இக்கல்வெட்டில் பெறப்படும் விளக்கத்தைக் காணலாம். கரணம் என்பது கையால் போடும் தாளத்தைக் குறிக்கும். ப்ரகர்ணம் என்பது தாளத்துக்கு அமைந்த லயமாக இருக்க வேண்டும். தாள லயத்தில் சிறந்தனவாக இருந்த மகேந்திர வர்மன் தன் கண்டுபிடிப்பாகச் 'சங்கீர்ண ஜாதி' என்ற தாள வகையை இசை உலகுக்கு அறிமுகப்படுத்தி இருக்கலாம் என்று கருதுவதே பொருத்தம். அப்பெயரையுடைய தாளவகை இருப் பதைக் காணலாம். இதனைக் கண்டு உலகுக்கு வழங்கியதினால் அவனுக்குச் சங்கீர்ணசாதி என்ற பட்டம் இணைக்கப்பட்டிருக்கலாம். மாத்திரை அளவுடன் சந்தம் பொருந்த இசை இணைவதில் தாள லயம் தோன்றிச் சிறக்கும்.

மேலும் ஒரு உண்மையைச் சிந்திக்கலாம். நந்திகேசுவரின் தாளலட்சணம் என்ற தாளநூல் நாலு வகையான தாளங்களைத் தான் கூறியுள்ளது. இன்று வழக்கத்திலுள்ள சங்கீர்ண சாதியைப் பற்றிய குறிப்பு இல்லை. இந்தத் தாள வகையைப் பின்னர் மகேந்திரவர்மன் கண்டுபிடித்து இசைக்கலையில் இணைத்திருக்க லாம். இக்கல்வெட்டு இக்கருத்தை வலியுறுத்துவதாகும். சதுர்ஸம், திஸ்ரம், மிஸ்ரம், கண்டம் ஆகிய நான்கும் தாளலட்சணத்தில் உள்ளன. ஐந்தாவதாக இன்று இசை வழக்கத்திலுள்ள சங்கீர்ணம் மகேந்திரவர்மனின் கண்டுபிடிப்பாக வழக்கத்துக்கு வந்துள்ளது. முன்னிருந்தவற்றைக் கலந்து கற்பனையால் சில கூறுகளை நயமாக இணைத்து புதுமையாக உருவாக்கிய தாள வகை யாகச் சங்கீர்ண சாதியைக் கருதலாம். சங்கீர்ண அணியின் அமைப்பை சங்கீர்ண சாதி தாளத்தின் ஆக்க அமைபபுடன் ஒப்பிட்டு தெளிவு காணலாம. கல்வெட்டில்,

'கற்கப்படுவன கானஞ் சொல்லிய
புகிற்பருக்கும் திமி முக்கதா திரு
மத்திக்கும் உரித்து'

என்றும்,

'குணஸேன பிரமாணம் செய்த
வித்தியா பரிவாதினி கற்க'

என்றும் இரு பகுதிகள் உள்ளன. இரண்டு பகுதிக்கும் கோவிந்த ராசனின் விளக்கம் நயமானதாகத் தோன்றுகிறது. முதற்பகுதி விளக்கம்: 'இசைப் பயிற்சியாகக் கற்கப்படுவன, கானஞ் சொல்லிய

ஆசிரியருக்கும், திமி என்ற இரண்டு மாத்திரை கொண்ட தாள எடுப்பில், முக்கால் கால அளவில் தோன்றும் தா, திரு என்ற சந்த வேறுபாடுகளைக் கொள்ளும் மத்திம கிராமத்திற்கும் இப்புதிய முறை உரியது.' இரண்டாம் பகுதியால் அறியப்படுவது:

'குணசேனன் என்னும் இசைக் கலைஞர், தனது அனுபவத்தால் ஆய்ந்து கண்டுபிடித்து உறுதி செய்ததும் இசையிலக்கண முறைமை வழி, பாலையாழிலிருந்து கிராமம் மாறி, மத்திய கிராமமாக நிற்கும் விந்தையாகிய வித்யா பரிவாதினி முறையால் பண்ணீர்மையாகும் நிறங்களாம் இராகங்களைத் தோற்றுவிக்கும் முறையினைக் கற்க என்பதாகும்.'[1] பரிவாதினி என்பது நரம்பிசைக் கருவியின் பெயராக இருக்க வேண்டும்.

சுவரங்களின் முடிவுகளாக அ, இ, எ, உ என்பன வருவதை ஏகம், துவிதம், திருதம், சதுஸ்ருதம் என்று விளக்கம் காண முயல்கின்றனர். 'எட்டுக்கும் ஏழுக்கும் இவை உரிய' என்று வரும் கல்வெட்டுப் பகுதி சிந்தனைக்கு உரியது. ஏழு நரம்புகளுக்கு உரியவை எட்டு நரம்பு கருவிக்கும் உரியது என்று பல்லவ மன்னன் கூறியிருந்தால் அந்த எண்ணிக்கை நரம்புடைய யாழ் உண்டா என்ற வினா எழும். இது மேலும் ஆய்வுக்கு உரியது.

குடுமியான் மலைக் கல்வெட்டு ஏழாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட இசை வளர்ச்சியை உறுதியாகக் காட்டுவதாகும். இசை முன்னிலையிலிருந்து ஒரு முன்னேற்ற நிலையை இக்காலத்தில் கண்டுள்ளது. மகேந்திரவர்மனின் ஆதரவு இசைக் கலைக்கு மிகுதியாக இருந்துள்ளது. அவன் இசை அறிந்தவன். இசையில் வளர்ச்சி மாற்றம் காண முயன்றவன். இசைக் கலைஞருக்கு நல்ல மதிப்பிருந்ததாக அறிய முடிகிறது. ஆகையினால் குருவைக் குறிப்பிட்டுக் கல்லில் அவர் பெயரைப் பொறித்துள்ளான்.

அரிச்சலூர் நாகமலைக் கல்வெட்டு

தமிழ்நாட்டின் வடக்குப் பகுதியில் கொங்கு நாட்டைச் சேர்ந்த அரிச்சலூர் உள்ளது. அதில் வட்டெழுத்தும் பிராமியும் கலந்த ஒரு கல்வெட்டு காணப்படுகிறது. அது கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும் என்று கருதப்படுகிறது. சமணத்

1. *சி. கோவிந்தராசன், "கல்வெட்டுக்களில் இசைக்கலை," 14-வது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி-3, இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், அண்ணாமலை நகர், (1982) பக். 163.*

துறவி ஒருவரால் இது பொறிக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று நம்பப்படு கிறது. இது மூன்று பகுதிகளாக உள்ளது.

முதற்பகுதி :

'த தை தா தை த
தை தா தே தா தை
தா தே தை தே தா
தை தா தே தா தை
த தை தா தை த'

என்று காணப்படுகிறது. இது தாள மாத்திரையைக் குறிப்பிடுவ தாகக் கருதுகின்றனர்.

இரண்டாம் மூன்றாம் பகுதிகள் :

'எழுத்துப் புணருத்தான் மணிய்
வண்ணக்கன் தேவன் சாத்தன்'

என்று உள்ளது. இது எழுத்துப் புணர்ப்பைக் காட்டும் தன்மை வுடையதாக அமைகிறது. வண்ணக்கன் தேவன் சாத்தன் என்பான் எழுத்துக்களை ஆய்ந்து புணர்த்தியவனாக இருக்க வேண்டும். இக்கல்வெட்டு இசையாகும் எழுத்துக்களைப் பண்ணமைப்புடன் காட்டியுள்ளதா என்று சிந்திக்கலாம். 'வண்ணக்கன்' என்பது தேவன் சாத்தனின் பட்டமாக இருந்தால் இவன் வண்ணங்கள் பாடுவதில் வல்லவனாக இருந்திருக்கலாம் என்று கருதலாம். 'மணிய்' என்பதை 'மணியக்காரன்' என்று பொருள் தருவதாகக் கருதினால் அவன் வரி பிரிக்கும் பணியில் இருந்தவன் என்று கருத லாம். முதற்பகுதி எழுத்தை எழுதியவன் மணியன் வண்ணக்கன் தேவன் சாத்தன் என்று விளக்கம் வரும். இக்கல்வெட்டு மேலும் சிந்தித்தற்கு உரியது.

பிற இசைக் கல்வெட்டுக்கள்

திருமெய்யம் கல்வெட்டில் 'முக்கண் இருவர்க்கும் உரித்து' என்று கூறுவதைக் கந்தர்வ வித்தையின் மூன்று பிரிவுகளை உணர்த்துவதாகக் கருதுகின்றனர். கண்டம், கருவி, அவிநயம் என்பவை அம்மூன்று பிரிவுகள் ஆகும். அவ்வாறாயின் கண்டப் பாடல், கருவி இசை, அவிநயக்கூத்து என்பவற்றை அவை குறிப் பிட்டிருக்க வேண்டும். உறுதிப்படுத்த இயலாது.

திருவண்ணாமலையிலுள்ள அருணாசல ஈஸ்வரர்கோயில் கல் வெட்டு ஒரு பெண்மணி பாடிய இசைப்பாட்டைக் குறிப்பிடுவதாக உள்ளது. 'திருவாசிகையுஞ் சிங்காசனமுங் கற்பகவிருக்கமும் முத்தின் பந்தலு மோடரி மைக்கணுமை யிசைபாடி ஆடியவதிருங் கழற் பெருமாளுக்கின மாணிக்க மிலங்கச் செய்த' என்று இசை பற்றிய செய்தி இடம் பெற்றுள்ளது. திருவாசிகையும், சிங்க ஆசனமும் (அரியணை), கற்பகத் தருவும், முத்துப் பந்தலும் இருக்க செவ்வரி படர்ந்த கருமையான உமை இசை பாடி ஆடிய திரும் கழல் கால்களையுடைய பெருமானாகிய சிவனுக்கு மாணிக்கம் இலங்கச் செய்தது என்று பொருள் காணும் அளவுக்கு இச்செய்தி உள்ளது. இதில் உமை என்பவள் பார்வதி தேவியே ஆவாள். அவள் பாட இறைவன் ஆடியது குறிப்பு. இக்கல்வெட்டு இரண் டாம் கோப்பெருஞ்சிங்கன் காலத்தைச் சேர்ந்தது.

திருச்செந்துறை சந்திரசேகரர் ஆலயத்தில் காணப்படும் கல் வெட்டில் 'பஞ்சமா ஸப்தம்' என்ற தொடரும் திருமய்யம் பூவாலைக் குடி கோயிலில் கிடைக்கும் 'மஹா ஸத்தம்' என்ற கல்வெட்டுத் தொடரும் இசைக் குறிப்பு கொண்டவைகளாகத் தோன்றுகின்றன. 'பஞ்சமா சப்தம்' என்று ஐந்து வகையான பெருங்குரலைக் குறிப்ப தாக உள்ளது. தெளிவான விளக்கம் காண முயல வேண்டும்.

உத்தம சோழன் காலத்தைச் சேர்ந்த திருவிடைமருதூர் மகாலிங்க சுவாமி கோயில் கல்வெட்டு 'தேசிய்' என்பதைக் குறிப் பிட்டுள்ளது. தேசி என்பது ஒருவகைக் கூத்து. இதை அடியார்க்கு நல்லார் தன்னுடைய உரையில் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். சுதேசி என்பதற்கு எதிர் சொல்லாகத் தேசி வரும். வேற்றிடக் கூத்தாக இது இருக்கலாம். அக்கூத்துக்கு ஏற்ற இசை அங்கு எழுப்பப்பட்டிருக்கும். காஸ்யபகண்டன் கோயிலில் தேசிக்கூத்து ஆடிப் பாடியிருக்கிறான். அதற்காக அவனுக்கு நிலமானியம் அளிக்கப் பெற்றுள்ளதாக அறிய முடிகிறது.

சந்திரகிரி திருமலைக் கோயிலிலுள்ளகல்வெட்டு 'புரட்டாசித் திருநாளில திருப்பாவைப் படிக்கு அமுது படிக்கு நின்றானாலே கல அரிசியும்' என்று குறிப்பிடுகிறது. புரட்டாசி மாதம் நடை பெறும் திருவிழாவில ஆண்டாளின் திருப்பாவை பாடப்பட்டுள்ள தாக இதன் வாயிலாகத் தெரியலாம். அதற்காகக் கல அரிசி அமுது படைக்க ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது.

பில்லமங்கலம் ஆகமசீலீஸ்வரர் கோயிலில் ஒரு கல்வெட்டு 'இப்பிடிபாட்டின் பாசுரத்தின்படி' என்ற தொடரைக் கொண்டுள்

ளது. பாசுரம் என்பது இறைவனைப் பற்றிப் பாடும் பாட்டு. குலசேகரன் தேவன் காலத்தில் பாசுரங்களை அக்கோயிலில் இசையுடன் பாடியதை இக்கல்வெட்டு சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளது.

இசைப்பாணர்கள் யாழிசைத்துப் பாடும் புலமையுடையவர்கள். இரண்டாம் இராஜ ராஜன் காலத்திலுள்ள திருவாரூர் தியாகராஜ சுவாமி கோயில் கல்வெட்டில் இசைப்பாணரைப் பற்றிய ஒரு செய்தி இடம் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

'இயற்புலவரேய் பொருள்வைப்பார்
இசைப்பாணரே கடஞ்செய்வார்.'

இயற்புலவர்கள் பாடலில் பொருளை வைப்பர். இசைப்பாணர் பாடல்களைப் பாடி மகிழ்விப்பர். மனத்தில் பதிவதற்காக ஒரு பாடலைத் திரும்பத் திரும்பப் படிப்பதைக் 'கடஞ்செய்தல்' என்று கூறும் வழக்கம் உண்டு. புலவர் பாடி வைத்த பாடலை இசைப்புலவர் திரும்பத் திரும்பப் பல இடங்களில் பாடுவதினால் 'கடஞ்செய்வார் என்று கல்வெட்டு குறித்துளதோ என்று சிந்திக்கவும் இடம் உள்ளது இறைவனைப் போற்றிப் பரவும் பாடல்களை இசைப் பாணர்கள் கருவியிசையுடன் பொருத்திப் பாடி இருப்பதை இக்கல் வெட்டுச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளது.

திருவையாறு பஞ்சநதீஸ்வரர் கோயில் கல்வெட்டு 'தமிழ் பாட ஒருவனுக்குப் பட்டாலகன் காமரப் பேரரையனுக்குப் பங்கு ஒன்றையும்' என்று பொறித்துள்ளது. தமிழ், ஆரியம் என்று இருவகைப் பாடலும் ஆடலும் அக்காலத்தில் இருந்துள்ளது. பட்டாலகன் என்பான் தமிழ்ப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளான். அவனுக்கு ஒரு பங்கு அரச ஆணையால் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. பேரரையன் என்பது சிறப்புப் பட்டமாக இருக்க வேண்டும். இம்மாதிரி விருதுகள் அக் காலத்தில் வழங்கப்பட்டுள்ளன. 'காமரம்' என்பது பண்ணைக் குறித்திருக்கலாம். காமரப் பண்ணின் இசைபாட வல்லவனாகப் பட்டாலகன் இருந்திருக்க வேண்டும். காமரம் ஒரு தமிழ்ப்பண். அதில் பாடுவதைத் 'தமிழ்பாட' என்று கல்வெட்டில் குறிப்பிட்டிருக் கலாம். இசையை அரசன் மதித்து விருதுகள், கொடைகள் வழங்கி இருப்பதை இதனால் அறியலாம்.

பஞ்ச நதீஸ்வரர் கோயிலில் இன்னொரு கல்வெட்டு காணப் படுகிறது.

'பக்கவாத்யர் அழகிய சோழத் தெரிந்தவலங்கை
வேளைக்காறரில் ஐயாறன் சுந்தரிக்குப்
பங்கு முக்காலும்'

என்பது கல்வெட்டுத் தொடர். கோயிலில் ஆடல்கள் நடைபெறும் போது பக்கத்தில் இருந்து பாடகரும் கருவியிசைப்போரும் பாடல்களைப் பாடி இசை வகுப்பது வழக்கம். அவர்களுக்கு ஒரு ஆசிரியர் இருப்பார். அவரை 'வாத்தியார்' என்று கூறுவர். ஐயாறன் சுந்தரி என்பவர் பக்கப்பாட்டு ஆசிரியராக இருக்க வேண்டும். 'வலங்கை வேளை' என்பது ஒரு சிறப்பான விழா நேரத்தைக் குறிக்கிறதா அல்லது வலங்கை மேளம் என்பதைக் குறிக்கிறதா என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டும். பக்கப்பாட்டுக்காரருக்கு வழங்கப் படுவதில் முக்கால் பங்கு ஆசிரியருக்கு உரியது என்ற கருத்தும் இதிலிருந்து தோன்றுவதாகத் தெரிகிறது. பாடலுடன் ஆடல் சிறந்து ஆலய விழாக்களில் நடத்தப்பெற்றுள்ளன என்பது தெளிவு. இசைஞர்களுக்குக் கோயிலாதரவு இருந்துள்ளது. அது புனிதக் கடமையாகச் செய்யப்பட்டுள்ளதால் இசைக் கலைஞர்களுக்கு நல்ல மதிப்பு இருந்திருக்க வேண்டும்.

பெண்களும் காந்தர்வ இசை எழுப்பியுள்ளனர் என்பதையும் இந்தக் கல்வெட்டு உணர்த்துகிறது.

'தளிச்சேரிப் பெண்டுகளுக்கும்
காந்தர்விகளுக்கும்
நாயகம் செய்ய'

என்ற கல்வெட்டுப் பகுதி இதனை விளக்கும். தளிச்சேரியில் குடியமர்த்தப்பட்டுள்ள கலைக்குடும்பப் பெண்கள் முறைச் சேவையாகக் கோயில்களில் பாடி இருப்பர். அவர்களைக் 'காந்தர்விகள்' என்று இக்கல்வெட்டு குறித்துக் காட்டுகிறது. இசைச் சேவை செய்வதை 'நாயகம் செய்ய' என்று கூறியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

திருவையாற்றிலுள்ள உலகமாதேவீஸ்வரர் ஆலயத்திலுள்ள கல்வெட்டு 'காந்தர்வர்' என்று ஆண்பாடகரைக் குறிப்பிட்டுள்ளதை முன் கூறியுள்ள குறிப்புடன் பொருந்திக் காணலாம்.

'பஞ்சாசாரியர் உள்ளிட்ட
காந்தர்வருக்கும்'

என்றிருப்பதினால் பஞ்சாசாரியரும் இசைக்கலைத் தொடர்புடைய வர்கள் என்பது விளங்கும். இவர்கள் அனைவருக்கும் கோயில் நன்கொடைகள் வழங்கப்பட்டிருக்கும். இக்கலைஞர்கள் ஆலய இசைப் பணியைச் சேர்ந்த 'பதிவுகாரர்' என்பதை அறிய வேண் டும். கோயில்கள் இசைக்கலைக்கு அளித்த நல்ல ஆதரவை கல் வெட்டுக்கள் உறுதிபடுத்துகின்றன.

இசைக் கருவிகளைக் குறிப்பிடும் கல்வெட்டுக்கள்

முதலாம் இராஜ ராஜ சோழனின் இருபத்து ஒன்பதாம் ஆட்சி யாண்டைச் சேர்ந்த தஞ்சைப் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயக் கல்வெட்டு ஒன்று சில இசைக் கருவிகளைப் பற்றிக் குறிப்பீட்டுள்ளது.

'நிலையாய் உடுக்கை வாசிப்பான்
ஒருவனும் இவர்களிலே நிலையாய்க் கொட்டி
மத்தளம் வாசிப்பான் ஒருவனும்
கூத்தன் வெண்காடனான சிவனுக்கு
திருமலைக் கூத்தனான வாலை சிவனுக்கு
கூத்தன் தில்லைக் கூத்தனான ஞாநசிவனுக்கு
உடுக்கை வாசிக்கும்
உடுக்கை விஜாதிரனான சோம சிவனுக்கு
கொட்டி மத்தளம் வாசிக்குங் குணப்புகழ்
மருதனான சிவா சிவனுக்கு'

(S.I.I; Vol. II, Part III, No. 65, P. 254)

என்பது கல்வெட்டு தரும் செய்திகள். பலவரிகளில் இக்கல்வெட்டு காணப்படுகிறது. இதில் சில இசைக் கருவிகளின் பெயர்கள் குறிக் கப்பெற்றுள்ளன, உடுக்கை, மத்தளம் ஆகிய இரு கருவிகளை இசைப்போர் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

கோயிலில் நிலையாக உடுக்கை, மத்தளம் ஆகியவற்றைக் கொட்டித் தாளவிசை கூட்டுவோர் உள்ளனர். ஆனால் சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளாகக் கூத்துக்கள் நடைபெறும் போது வேறு இடங்களி லிருந்து திறமை மிக்க கருவி இசைக் கலைஞர் வருவிக்கப் பெற்றுள் ளதாகத் தோன்றுகிறது. திருவெண்காட்டுக் கூத்தனான சிவன், திருமலைக் கூத்தனான வாலை சிவன், தில்லைக் கூத்துக் கலைஞ னான ஞானசிவன் ஆகியோர் கூத்து ஆடுவதற்கு அழைக்கப்படும் போது உடுக்கை அடிப்பதில் திறமையுடையவனான சோம சிவனும்

மத்தளம் கொட்டுவதில் வல்லவனான புகழ்மிக்க சிவாசிவனும் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். சிவன் என்று அனைத்துக் கலைஞர் களின் பெயர் முடிவுகளும் அமைவதினால் அது பொதுப் பெயராக இருந்திருக்கலாம்.

மருதனான சிவாசிவன் என்று ஒரு மத்தளக் கவிஞர் குறிக்கப் பெற்றுள்ளார். மருதன் என்ற சிறப்புப் பெயருடைய புகழ் பெற்ற கலைஞராக அவரைக் கருத வேண்டியுள்ளது. கூத்து தாளகதிகளை மிகுதியாகவுடைய கலையாகும். அதற்குத் தாளவிசைக் கருவிகளின் துணை மிகத் தேவையானது. ஆகையினால் கூத்துக்களைக் குறிப் பிடும் இக்கல்வெட்டில் உடுக்கை மத்தளம் ஆகிய இரு தாளவிசைக் கருவிகளுக்கும் சிறப்பிடம் தரப்பெற்றுள்ளமை நன்கு விளங்குகிறது.

இதே கல்வெட்டில் இன்னும் இரு வரிகள் உடுக்கை, வீணை ஆகிய கருவிகளைக் குறிப்பிடுகின்றன.

'உடுக்கை வாசிக்க ஒருவனுக்கு
வீணை வாசிப்பார் இருவருக்கு கூத்தனான
செம்பியன் வீணை சூஷித்தனுக்கு'

என்ற 6, 9 ஆக இரு வரிகளைக் காணலாம். இவ்வரிகளிலிருந்து உடுக்கை அடிக்க ஒருவரும் வீணை இசைக்க இருவரும் இருந்த செய்தியை அறியலாம். 'வீணை சூஷித்தன்' என்பதைக் காணின் இசைக் கலைஞர் அவர்கள் இசைக்கும் கருவிகளால் குறிக்கப் பெற்ற உண்மை விளங்கும். இரு வீணைகளை இணையாக வைத்து இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தியுள்ளனரா என்றும் சிந்திக் கலாம்.

திருவல்லத்திலுள்ள கொலரம்மா கோயில் கல்வெட்டில் 'பறையது கறங்க' என்ற வரி இடம் பெற்றுள்ளது, (S. I. I. Vol. II, Part III, No. 67, P. 304) இக்கோயிலில் பறையடித்து முழங்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும்,

நரம்பிசைக் கருவியான தும்புரு, பேரிசையாழ் ஆகியவை பற்றிய செய்திகளும் காணப்படுகின்றன.

'தும்புரு நாரதர் பனுவனரம் பிசை'

என்ற வரியைக் கொண்டு தும்புரு இக்காலத் தம்புராவி லிருந்து வேறுபட்டு முற்கால யாழுடன் தொடர்பு கொண்டு

விளங்கும் கருவி என்பதை அறியலாம். நாரதர் பனுவல் என்று கூறுவது அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டுள்ள நாரதர் இயற்றியுள்ள இசை நூலாக இருக்கலாம். அவ்வாறு உணரின் நரம்பு என்பது வீணைக் கருவியைக் குறிக்கும்.

'பெருமாளே பேரிசையாழ்ப் பண்ணொன்றும்
வேய் வாய்ப் பகை'

என்ற கல்வெட்டு பேரிசை விளக்கமுள்ள யாழ், வேய்ங்குழல் ஆகியவற்றைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. யாழிசைக்கும் பண்ணோடு ஒன்றியிசைக்கும் வேய் என்பதனால் இரண்டும் இணையாக இசைக்கப்பட்டமை விளங்கும்.

'குழலால் சுத்தப் பாடுவார்' என்ற கல்வெட்டுப் பகுதி குழலிசைத்ததைக் காட்டுவதாகும். குழலால் இசைப்பதைப் பாடுவார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளதைக் கொண்டு இசைப்பாடல்கள் குழல் வழியாக இசைக்கப்பட்டுள்ளதை அறியலாம்.

'கோதை புறையன் பண்ணிசைக் கொம்பு'

என்ற கல்வெட்டுக் குறிப்பு கோதை புறையன் என்பான் கொம்பு கொண்டு பண்ணிசைத்ததைக் காட்டும். இதிலுள்ள 'இருபதின் கழஞ்சொரு ஒள்ளி' என்ற பகுதி கோதை புறையன் கொம்பு ஊதியமைக்குப் பெற்ற ஊதியத்தைக் குறிக்கலாம். 'வெள்ளி' என்பது ஒள்ளி' என்று பிழைபட அமைந்து விட்டதோ என்று கருத இடமுள்ளது.

தாரை, காளம் ஆகிய கருவிகள் இறைவூர் கோலங்களிலும் மன்னர் புறப்பாடுகளிலும் ஊதும் கருவிகள் ஆகும். அவை எடுப்பொலி கொண்டு ஒலிக்கும் கருவிகள். இவற்றைப் பற்றி,

'சாந்திக்கும் தாரைக்கும் அய்யனுக்கும்
இத்தனைக்கும் அமைஞ்ச பூமி'

என்று ஒரு கல்வெட்டும்,

'தாளங் காகளம் ஏற்றி'
'போனகமும் காளமும்'

என இரு கல்வெட்டுக்களும் குறிப்பிடுகின்றன. காகளம் ஊதுவதில் தாளம் கூறப்பெற்றிருப்பது சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது.

பணை என்பது முழவாக இருக்கலாம். பணைமுழவு என்ற தொடர் பழக்கத்தில் உள்ளது. கல்வெட்டு ஒன்றில்,

'பணை வாசிப்பானுக்கு நிலன் ஒன்றே
நான்கு மாவும்'

என்று பொறிக்கப் பெற்றுள்ளது. பணை முழங்கும் ஒருவருக்கு நான்கு மா அளவு நிலத்தை நிவந்தமாக அளிக்கப் பெற்றதை இக்கல்வெட்டு குறிப்பிடுகிறது.

முரசு, மல்லாரி ஆகிய இரு தாளவிசைச் கருவிகளை ஒரு கல்வெட்டு குறிப்பிடுகிறது.

'வெற்றிமுரசு க்ஷீணவீரபத்திர மல்லாரி
முதலாய மேளங்களும் சேவிப்பிச்சு'

என்ற தொடரால் இது போர் வெற்றியைக் குறிப்பிடும் செய்தியாகக் கருதலாம். வெற்றி அறிவிப்பாக முரசும் மல்லாரியும் முழங்கப்படுகின்றன. இக்காலத்தைப் போன்று 'மேளம்' என்ற சொல்லால் இக்கருவிகள் குறிக்கப்படுவதைக் காணலாம்.

மத்தளம், தாளம், கரடிகை, கண்டை, திமிலை ஆகிய ஐந்து தாளவிசைக் கருவிகளும் ஒரே கல்வெட்டில் குறிக்கப் பெற்று உள்ளதைக் காணலாம்.

'மத்தளம் எட்டும்
தாளம் ஒன்றும்
கரடிகை ஒன்றும்
கண்டை யாறும்
திமிலை யொன்றும்'

என்பது கல்வெட்டுச் சொற்றொடர்கள். கருவிகளுக்குத் தனித் தனியாக எண்ணிக்கை கொடுத்துள்ள காரணம் சரியாக விளங்க வில்லை. கோயிலில் உள்ள கணக்காக இது குறிக்கப் பெற்றுள்ளதா என்றும் தெரியவில்லை. பல ஆலயங்களில் இத்தகைய கருவிகள் கோயில் உடைமைகளாக இருப்பதைக் காணலாம். நேரத்துக்கு ஒரு வகைக் கருவி இசைக்கப்படும் வழக்கம் இன்றும் சில கோயில்களில் உள்ளன.

சிவபெருமானுக்கு உரிய பொருட்களை வெள்ளியால் செய்துள்ள குறிப்பைத் தரும் கல்வெட்டு ஒன்றில் டமருகம் என்ற தோற்கருவிப் பெயர் இடம் பெற்றுள்ளது.

'நாலு ஸ்ரீ ஹஸ்தத்திலும்
பிடிச்சருளிநஸலமும்

கபாலமும்
பாஸமும்
டமருகமும்
வெள்ளியின் ஸ்ரீபாத பீடமும்
உள்பட'

டமருகம் சிவபெருமான் கையிலுள்ள சிறு பறையின் பெயராகும். அதை இசைக்கு இப்பெயருடன் பயன்படுத்துவதில்லை.

செண்டை மேளம் வீரவுணர்வு ஊட்டுவதற்கு.சிலம்பு அடியிலும் கதகளியிலும் இன்று பெருமளவு பயன்படுத்தப்படுகிறது. அதைப் பற்றி ஒரு கல்வெட்டு குறிப்பிடுகிறது.

ஸ்ரீ பலிக்குக் கொட்டுவான் நாலு செண்டையும்
ஒரு திமிலை ஒரு சேகண்டி ஓரணைக்
கைத் தாளமு மிரண்டு காகாளமும்'

என்ற கல்வெட்டுப் பகுதியில் உள்ளதுபோல் இன்னும் கேரளப் பகுதியிலுள்ள கோயில்களில் ஸ்ரீபலி விழா நடத்தப்படுவதைக் காணலாம். இதில் செண்டை, திமிலை, சேகண்டி, தாளம் ஆகிய இசைக் கருவிகளும் எக்காளமும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. சேகண்டி அடித்தல் என்பது கையில் வட்ட வடிவமான வெண்கலத் தகட்டு மணியைப் பிடித்து அதில் ஒரு கம்பைக் கொண்டு அடித்து முறையான தட்டொலியை எழுப்புவது.

'சேகண்டிகை கொட்டுவானுக்கு'

என்று இன்னொரு கல்வெட்டு பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. படகம் என்ற தோற்கருவி பற்றி,

'இதன் தெற்கடையத் திரு உவச்சர்களுக்கு
தாரணி படகத்துக்கு காலும்'

என்ற கல்வெட்டுப் பகுதி கூறுகிறது. உவச்சர் படக இசை எழுப்புவோர் என்று -இதனால் அறிய முடிகிறது. அதற்கு நன்கொடை தரப்பட்டுள்ளது.

இவற்றைத் தவிர கூட்டிசைக் கருவிகளைக் குறிப்படும் வாத்யம், மேளங்கள் ஆகியவையும் குழலைக் காட்டும் வங்கியம் என்ற சொல்லும் கல்வெட்டுக்களில் காணப்படுகின்றன. மேலும் வீணைக் காரன், கொட்டிகள் (தோற்கருவிகளைக் கொட்டுவோர்) சங்கு

ஊதுவோர், எக்காளம் ஊதுபவர் ஆகியவர்களைப் பற்றியும் கல்வெட்டுக்கள் கூறியுள்ளன.

'பாரதம் வாசிப்பானுக்குப் பங்கொன்றும்
தட்டளி கொட்டிகளுக்குப் பங்கென்றும்'

என்றுரைக்கும் கல்வெட்டு 'தட்டளி' என்று ஒரு தோற்கருவியைக் குறிப்பிடுகிறது. இது தட்டித் தாளவிசை எழுப்பும் கருவியாக இருக்கலாம். சங்கு கோயில் முழக்கில் ஒன்றாகும். சங்குகளைக் கோயில்களுக்குத் தானமாகக் கொடுத்த செய்திகள் கல்வெட்டில் காணப்படுகின்றன.[2]

கல்வெட்டு உதவுவது போன்று ஓலைச்சாசனங்களும் இசை பற்றிய ஆய்வுக்கு ஓரளவு உதவலாம். அவற்றையும் சேகரித்து அவை தரும் அரிய செய்திகளையும் ஆய்ந்து பல உண்மைகளை அறிய முயலலாம்.

சிற்பங்கள் உணர்த்தும் தமிழர் இசைநிலை

கல்வெட்டுக்கள் போன்றே சிற்பங்களும் தமிழனின் இசையறிவை அறியத் துணை செய்கின்றன. தமிழ்நாட்டுக் கோயில்கள் அனைத்திலும் இசைச் சிறபங்கள் உள்ளன. நடனம் ஆடும் நங்கை அவளுக்குப் பக்கத்தில் யாழிசைப்போர், குழலூதுவோர், முழவு கொட்டுவோர், தாளமிடுவோர் ஆகியோர் உருவங்களைச் சிற்பங்களில் காணலாம். அவற்றைக் கொண்டு கருவிகளின் உருவமைப்பை அறியலாம். கலைஞர்கள் எவ்வாறு அமர்ந்து இசை எழுப்புகின்றனர் என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளலாம்.

---

2. கல்வெட்டுப் பகுதிக்குத் துணையானவை :

(i) South Indian Inscription Series

(ii) கல்வெட்டுகளில் இசைக்கலை, சி. கோவிந்தராசனார் 14-ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வு மலர், தொகுதி III. இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் ஆசிரியர் மன்றம், அண்ணமலை நகர், (1982) பக், 1982 பக். 160-165

(iii) கல்வெட்டில் தமிழிசைக் குறிப்புகள், ஆர். ஆளவந்தர், Heritage of the Tamils Art and Architecture, Ed. Dr. S. V. Subramanian and Dr. A. N. Perumal, International Institute of Tamil Studiee, Madras-113 (1983) P. 87-100.

(iv) 'Ancient and Modern Musicologists of Tamil Nadu', Gowri Kuppusamy & M. Hariharan, Heritage of the Tamils - Art and Architecture, Ibid, P: 39-60.

புதுக்கோட்டை மாவட்டத்திலுள்ள திருமெய்யத்தில் குடவரைக் கோயில் உள்ளது. அதில் அரவணையில் பெருமான் அறிதுயில் கொள்ளும் நிலையில் காணப்படுகிறார். அவருடைய தலையின் பக்கத்தில் ஒரு முனிவர் கையில் யாழுடன் நிற்கிறார். அதைப் பார்த்து யாழ் எப்படி இருந்திருக்கும் என்று அறியலாம். நின்ற நிலையில் யாழை எப்படிப் பிடித்திருகக வேணடும் என்பதைக் காணலாம்.

திருஎருக்கத்தம் புலியூரிலுள்ள கோயிலில் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் உரு செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அவருடைய கையில் யாழ் காணப்படுகிறது. புகழ் பெற்ற யாழ்ப்பாணர் இசைத்த யாழ் எவ்வாறு இருந்தது என்பதை அந்தச் சிற்பத்தைக் கொண்டு அறியலாம். அவர் கையில் இருப்பது சகோடயாழ் என்று கருதப் படுகிறது.

மகாபலிபுரச் சிற்பங்களில் பல இசைக்கலைக் காட்சிகளாகவே உள்ளன. அங்குள்ள வராக மணடபத்தில் வராக மூர்த்தியின் பக்கத்தில் சிவபெருமானின் முன்பு ஒரு யாழ் காணப்படுகிறது. அங்கு வீணை அல்லது தும்புரு ஏந்திய நாரதரின் சிற்பம் காணப் படுகிறது. இது யாழ் என்று கருதப்படும் சிற்பத்திலிருந்து வேறு பட்டிருப்பதைப பார்க்கலாம். மாமல்லையிலுள்ள பாறைச் சிற்பங்களில் அர்ச்சுனன் தவசு என்று கருதபபடும் சிற்பக் கூட்டம் மிக முக்கியமானது அதில் கின்னரர்கள் யாழுடன் இருப்பதைக் காணலாம். நுட்பமாகப் பார்த்தால் இந்த யாழின் வேறுபாடு புலனாகும்.

குமரி மாவட்டத்திலுள்ள சுசீந்திரம் கோயில் சிற்பஙகளில் பல விதமான இசைக் கருவிகள் இருப்பதைப் பார்க்கலாம. குறிப்பாக மத்தளம், பம்பை, செண்டை, முழா போன்ற தோறகருவிகள் பல்வேறு உருவமைப்புடன இருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் ஒவ்வொன்றையும தனம் கண்டு இதுதான் இக்கருவி என்று கூறுவது கடினம் கருவிகளின் உருவங்களை ஆய்வின் வாயிலாக உறுதி செய்த பின்னர் சிற்பங்களில் அவற்றை அடையாளம காண முயல்வது சரியாகும்.

கும்பகோணத்துக்குப் பக்கத்திலுள்ள தாராசுரம் கோயிலில் இராமாயணச் சிற்பங்கள் வரிசையாகக் காணப்படுகின்றன. அதில் போர் முரசு, பேரிகை முதலியவற்றை அறையும் காட்சி சிறியவுரு வில் செதுக்கப்பெற்றுள்ளன. வேறு சில கோயில்களில் யானையின் முதுகிலிருந்து டமாரம் அடிக்கும் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன.

குமரி மாவட்டத்தில் உள்ள திருவட்டாறு ஆதிகேசவப் பெருமாள் கோயில் சிற்பங்கள் மிக அழகானவை. மேற்குப் பக்க மிருக்கும் சித்திர மண்டபத்தில் வரிசையாகத் தூண்களில் பல சிற்பங்கள் உள்ளன. ஒரு தூணில் கண்ணன் குழலூதும் காட்சி மிகவும் பெரிய உருவாக உள்ளது. குழலை எவ்வாறு பிடித்து ஊதுவது என்பது அச்சிற்பத்தில் சிறப்பாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. குழலிசையில் அனைத்து உயிரினங்களும் மயங்கித் தத்தம் செயல் களில் மாறுபடுவது அப்படியே செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

கண்ணனின் சிலைக்கு எதிர் வரிசையில் சிவபெருமான் ஊர்த் தவ தாண்டவம் ஆடும் காட்சி ஒரு தூணில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அவர் ஆடும்போது நந்தி தேவர் குடமுழா அடிக்கிறார். திருமால் இடக்கா என்ற தோற்கருவியை அடித்து முழக்குகிறார். அது நீண்டு இடை சுருங்கி இரு கண்ணுடன் இருக்கிறது. வலக் கண்ணில் ஒரு குறுந்தடியால் திருமால் அடித்து இசைக்கிறார். இடக் கண்ணில் அடிப்பது இல்லை. நான்முகன் கின்னர யாழை இசைக்கிறார். பூதகணங்கள் தாளமிடுகின்றன. அந்த ஒரு சிற்பமே தனி ஆய்வுக்கு உட்படுத்தக்கூடிய அளவுக்குக் கலை யெழில் பூத்துக் கவினழகுடன் காட்சி தருகிறது.

திருவட்டாற்றுக் கோயிலில் உதயமார்த்தாண்ட மண்டபம் ஒன்று கருவறையின் முன்பக்கம் உள்ளது. அது மர வேலைப் பாடுகள் நிறைந்தது. அதன் மேற்பகுதியில் நான்கு பக்கமும் உள்ள உத்திரத்தில் மரத்தைக் கொத்திச் சுமார் அரையடி அள வுள்ள சிற்பங்களைச் செதுக்கியுள்ளனர். அதில் ஓர் ஊர்வலக் காட்சி சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. அக்காலத்தில் என்ன என்ன இசைக் கருவிகள் உண்டோ அத்தனையும் இசைக்கப்படுகின்றன. சிந்தித்துச் சிந்தித்துக் காணவேண்டிய உண்மைகளைத் தாங்கி அந்த மரச் சிற்பங்கள் கவினழகுடன் கலையாகி நிலைத்துள்ளன.

இவ்வாறு தமிழ்நாடு முழுவதிலும் சிற்பங்கள் நிறைந்துள்ளன. நாட்டுப் புறங்களிலுள்ள கோயில்களை ஒதுக்கவே கூடாது. பெரிய கோயில்களில் காணமுடியாத இசைக் காட்சிகளை அங்கு காண முடியும். பெரும்பாலும் அங்கு இசைச் செய்திகள் ஓவியங்கள் வழி தரப்படுகின்றன. நெல்லை, குமரி போன்ற அம்மன் கோயில்களில் இசைக் கருவிகளுடன் கூடிய ஓவியங்கள் மிகுதியாக உள்ளன.

ஒப்பாய்வு செய்வதற்கும் சிற்பங்கள் மிகவும் உதவும். யாழ் தமிழ்நாட்டுச் சிற்பங்களில் மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. இந்தக் கருவி பலவகையான அமைப்பில் வேற்று மாநிலச் சிற்பங்களில்

காணப்படுகிறது. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நாகார்ஜுன கொண்டாவில் ஐந்து நரம்புகள் கொண்ட யாழ் உள்ளது. நான்காம் நூற்றாண்டுக்கு உரிய அஜந்தா குகையில் யாழ் ஒரு பறவையின் உருவில் ஒரு பெண்ணின் கையில் இருப்பதைப் பார்க்கலாம். எட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஔரங்கபாத் சிற்பத்தில் சிறந்த வேலைப்பாடுகளையுடைய அழகான யாழ் ஒன்று காணப்படுகிறது.

எட்டாம் நூற்றாண்டு உத்தரமேரூர் கோயில் சிற்பத்திலுள்ள யாழ் ஒப்பாய்வுக்கு ஏற்றதாக அமைகிறது. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கொடும்பாலூர் கோயில், காஞ்சீபுரம் கோயில் சிற்பங்களிலுள்ள யாழ்க் கருவிகள் உருவில் சிறிதாய் அடிப் பகுதியில் குளவமைப்பு இன்றியிருப்பதைக் கொண்டு சில உண்மைகளை அறிய முயலலாம். நீண்ட கம்பில் நரம்புகளைக் கட்டியிருப்பது போன்று தோன்றுகிறது. எட்டாம் நூற்றாண்டு நாமக்கல் சிற்பத்திலுள்ள யாழ் மேல்நோக்கி வளைந்து படுக்கையாக வைக்கப்பெற்றுள்ளது. இது வில் யாழாக இருக்குமா என்று சிந்திக்கலாம். அதே நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த திருமெய்யம் கோயில் சிற்பத்தில் யாழின் அடிப்பகுதி தட்டையாக விரிந்து காணப்படுகிறது.

கங்கை கொண்ட சோழபுரம் கோயில் பதினொன்றாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது. அங்கு ஒரு சிற்பத்தில் ஓர் இசைக் குழுவையே பார்க்கலாம். அதில் யாழ், குழல், தாளம், உடுக்கை, முழவு போன்ற இசைக் கருவிகள் இசைக்கப்படும் நிலையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அவை இசைக் கருவிகளின் அமைப்பு, கையாளும் முறை ஆகியவற்றை அறிவிக்கும் தன்மையுடன் அமைந்துள்ளன. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டுக்கு உரிய போலூர் ஆலயச் சிற்பங்களில் பலவகை உருவமைப்பு கொண்ட யாழ்க் கருவிகளைக் காணலாம். முழவு நன்கு தோன்றுகிறது. கிருஷ்ணாபுரம் கோயில் சிற்பத்தில் தும்புருவுடன் நாரதரைக் காணலாம். இது பதினாறாம் நூற்றாண்டுச் சிற்பம். பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஆவுடையார் கோயில் சிற்பத்தில் ஒரு பெண் யாழிசைப்பது பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. அதே நூற்றாண்டுக்கு உரிய பட்டீசுவரம் கோயிலில் காணப்படும் சிற்பங்களில் இவ்வகையான அமைப்புகள் கொண்ட யாழ்கள் உள்ளன. ஒன்றின் அடிப்பகுதி இலை போன்று விரிந்துள்ளது. இவற்றால் கால வளர்ச்சியால் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்களை உணர வாய்ப்புள்ளது. சிற்பங்கள் உணர்த்தும் இசைமரபு தனியான ஆய்வுக்கு உரியது.

ஓவியங்கள் காட்டும் இசைச் செய்திகள்

ஓவியங்கள் சிற்பங்களைப் போன்று பழமைச் செய்திகளைத் தருவன ஆயினும் அவற்றின் அளவுக்கு மதிக்க முடியாது. இருப்பினும் ஓரளவு கருவிகளின் உருவங்களையும் இசைப்பவரின் உடல் காட்டும் உணர்வுத் தடங்களையும் காணத் துணை செய்யும். தமிழ் நாட்டிலுள்ள பல கோயில்களில் ஓவியங்கள் இருந்துள்ளன. ஆனால் மிகுதியானவை அழிக்கப்பட்டுள்ளன. மிஞ்சியவை மங்கி மறையும் நிலையில் காணப்படுகின்றன.

மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோயிலில் அம்மனின் திருமணக் காட்சி ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. அதில் பூதகணங்கள் சங்கு ஊதுவது, நந்தி மத்தளம் கொட்டுவது, இசைவாணர் கருவிகளை இசைப்பது ஆகியவை இருந்ததாகக் கூறினர். ஆனால் இன்று அந்தச் சுவர் ஓவியங்கள் பொற்றாமரை குளத்தின் கரைப் பக்கச் சுவரில் சரியாகத் தெரியவில்லை.

திருவட்டாறு கோயிலில் இராமாயணக் காட்சிகள், கண்ணன் குழலூதும் காட்சி போன்றவை வண்ண ஓவியங்களாக உள் மண்டபத்தைச் சுற்றிக் காணப்படுகின்றன. கீழ்பக்கச் சுவர் வெள்ளை யடிக்கப்பட்டு ஓவியங்கள் அழிந்துவிட்டன. மற்றச் சுவர்களில் மங்கிக் காணப்படுகின்றன. கூர்ந்து நோக்கும்போது எத்தனையோ இசைக் கருவிகளின் ஓவியங்களை அடையாளம் காண முடிகிறது. அதில் மலையாள நாட்டுப் பண்பாடு கலந்துவிட்டதை உணர முடிகிறது. செண்டை மேளம், பெரிய தாளக் கருவிகள் ஆகியவற்றுக்குச் சிறப்பிடம் தரப்பட்டுள்ளது. ஓவியங்கள் எப்படியாவது காக்கப் பட வேண்டும். அவற்றை அழிய விட்டது நம்முடைய மரபு வழியை காப்பாற்றாது விட்ட குறையாகும். இனி இத்தகைய செல்வங்களை எவ்வளவு முயன்றாலும் இவ்வாறு பெறமுடியாது. அழியாது தப்பியவற்றை அயராது காக்கவேண்டியது அனைவரின் கடமையாகும்.

9. பக்தி இலக்கியங்களில் இசை

பக்தி இலக்கியங்களில் இசை என்ற தலைப்பு சற்றுச் சிக்கலாகவே தோன்றுகிறது. எவையெல்லாம் பக்தி இலக்கியங்கள் என்பதும் எக்காலத்தைச் சேர்ந்த பக்தி நூல்கள் என்பதும் எந்தச் சமயத்தைச் சேர்ந்தவை என்பதும் முடிவு செய்யப் படவேண்டியவை. தமிழ் இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரை பெரும்பாலும் தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தம் ஆகிய சைவ, வைணவச் சமயங்களைச் சேர்ந்த நூல்களை அவ்வாறு கூறுவது வழக்கம். அவை எழுந்த கால கட்டத்தைப் பக்திக்காலம் என்று கூறுவார்.

இந்த இசை விளக்க நூலில் சற்று மாற்றம் காணவேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. இன்று வரை தோன்றியுள்ள சைவ, வைணவ இலக்கியங்களில் காணப்படும் இசைக்கூறுகள் இவ்வியலில் ஆராயப்படுகின்றன, ஏனென்றால் கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த தேவாரத்துக்கும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுக்கும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்கும் உரிமையான பாம்பன் சாமி பாடல்களுக்கும் இசையமைப்பு முறையிலும் இசைக்கருத்து விளக்கத் தன்மையிலும் பலவித ஒப்புமைகள் இருப்பதைக் கண்டு ணர்வதினால் கூடியவரை எல்லாச் சைவ, வைணவ, நூல்களையும் கருத்தில் கொண்டு அவற்றின் வழியாக அறியக்கூடிய தமிழரின் இசைக்கலை விளக்கம் தர முயலப்பட்டுள்ளது.

புராணங்கள் என்று கருதப்படும் நூல்கள் காப்பியம் போன்று அமைந்தாலும் சமயக் கருத்துக்களை மிகுதியாக விளக்குவதினால் அவற்றையும் இப்பகுதியில் உட்படுத்தி இசையாய்வு மேற்கொள்ளப் படுகிறது. காப்பிய கால இசை விளக்கத்தில் பெரியபுராணத்திலுள்ள சில கருத்துக்கள் தேவை கருதி புகுத்தப் பெற்றுள்ளன. ஆனால் அந்நூல் சிறப்பாக இப்பகுதிக்கு உரிய தாகக் கருதப்படுகிறது.

சைவ, வைணவ நூல்கள் தம் சமயக் கருத்துக்களையும், சமயம் சர்ந்த கதைகளையும் கூறி விளக்கும் போது தமிழர் இசை எவ்வாறு விளக்கம் பெறுகிறது என்பதை அறிவதே இப்பகுதியின் முக்கிய மான நோக்கம். இவ்வாறு காண்பதினால் கால வேறுபாடு கருத

இயலாத நிலை ஏற்படுவதைத் தடுக்க முடியாது. ஆனால் இந்த இலக்கியங்கள் தமிழர் இசை பற்றிக் கூறுவதில் கருத்து ஒப்புமையுடன் காணப்படுகின்றன.

இசை வளர்ச்சி நிலையை அறிய இம்முறையில் நல்ல வாய்ப்பு இருப்பதாகத் 'தோன்றுகிறது. ஆகையினால் தமிழரின் இசை பற்றி விளக்கமாக அறிய விரும்பும் இந்த நூலில் கால வரையறை இன்றிச் சைவ வைணவ நூல்களும் சிறிது வேறுபாடுகளுடன் அவற்றைச் சார்ந்த நூல்களும் இப்பகுதியில் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இத்தகைய நூற்கள் நூற்றுக் கணக்கில் இருப்பதினால் அவற்றுள இசைச் செய்திகளை மிகுதியாகக் கொண்ட முக்கியமான நூல்கள் மட்டும் கருத்து விளக்கத்துக்கு எடுத்துக் கொள்ளப் படுகின்றன.

சிறப்பாகத் தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்ய பிரபந்தம், திருப்புகழ், பெரிய புராணம், திருவிளையாடல் புராணம், கந்த புராணம், குமரகுருபரர், தாயுமானவர், சிவப்பிரகாசர், வள்ளலார், குமரகுருதாசர், பாம்பன் சுவாமிகள், கருமாரிதாசர் முதலியோரின் நூல்கள் போன்றவை சிந்தனைக்கு உரியவைகளாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. தமிழர் இசையின் இயல்பான வளர்ச்சியைக் காண இத்தகைய பிரிவுநிலை நன்கு உதவும் எனக் கருதப்படுகிறது. மற்றச் சமய இலக்கியங்கள் வாயிலாக விளங்கும் இசைக்கருத்துக்கள் தனியாக விளக்கப்படும்.

தேவார இசை

சைவ சமய மறுமலர்ச்சி காலத்தில் எழுந்த தேவாரப் பாடல்கள் இசைக் களஞ்சியமாகக் காணப்படுகின்றன. வேற்று சமயங்களின் நெருக்கத்தில் சைவம் சிக்கியிருந்த காலகட்டத்தில் திருஞான சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஆகிய மூவரும் தோன்றிச் சைவத்தின் உண்மையான பெருமைகளை உலகத்துக்கு உணர்த்திக் காட்ட உன்னதமான தமிழ்ப் பாடல்களை உணர்ச்சிப் பிழிவுகளாக இசையில் தோய்த்தெடுத்து இனிமையான பாசுரங்களாக வழங்கியுள்ளனர். இசை மக்களைக் கவரும் தன்மையுடையது என்பதை நன்கு உணர்ந்து பாடல்களை அதற்குத் தக்கவாறு அமைத்துப் பாடியுள்ளனர். சமயக் கருத்துக்கள் இசைய பாசுரங்களாகப் பாய்ந்து மக்களின் மனதைத் தொட்டு வளப்படுத்தியுள்ளன. அவற்றைக் களிப்புடன் பாடினால் மனம் இறைவுணர்வுக்கு ஆட்படும். சைவம் தழைக்கும். இது தான் சைவ சமயக் குரவர்களின் நோக்கம். இந்த நோக்கம். நிறைவேற இசை

நல்ல துணையாக அவர்களுக்கு அமைந்து உதவியுள்ளது. தேவாரப் பாடல்கள் வழியாக அக்காலத் தமிழர் இசை பற்றி மிகச் சிறப்பாக அறிய முடிகிறது.

இசையெழுச்சி

தேவார காலத்தைத் தமிழரின் இசையெழுச்சி காலமாகக் கருதலாம். பௌத்த சமண சமயங்கள் இசைக்குச் சரியான ஆதரவு கொடுக்கவில்லை, ஆகையினால் இசைக்கலை தமிழ் நாட்டில் மட்டுமின்றி பாரத நாட்டின் பல பகுதிகளிலும் மங்கிய நிலையிலேயே காணப்பட்டது. மனிதனின் இயற்கையான இன்ப வுணர்வுகளிலே இசை உணர்வு உள்ளத்துடன் நெருக்கமான பிணைப்புடன் காணப்படுகிறது. அதனைத் தடுப்பது இயலாத ஒன்று. ஒழிப்பது முடியாத செயல். ஆதரவற்ற நிலையில் இசைக்கலை மங்கித் தோன்றுமே அன்றிமாய்ந்து மறைந்து விடாது. அது மனிதனிக்கு உரியது. இயல்பாக உடையது. இனியது. உலகியல் வாழ்வுக்கு உதவும் தன்மை கொண்டது. இயல்பாக முகிழ்க்கும் இசைக்கலை உணர்வை மனித மனத்தி லிருந்து அகற்ற முயலும் எந்தச் சக்தியும் வெற்றியடைய முடியாது என்பது உறுதி.

இசைக்கலைக்கு ஆதரவு கொடுக்காத பௌத்த சமண சமயங்கள் தமிழ் நாட்டில் ஆக்கம் பெற்றிருந்த காலத்தில் தமிழிசை துளியைக் காணாப் பயிரைப் போல் துவண்ட நிலையில் இருந்தது. மங்கி இருந்தது. ஆனால் மறைந்து போகவில்லை. சமணக் காப்பியங்கள் இசையின் நிலையை எடுத்துக் கூறத் தயங்கவில்லை. இசைக்கலை மக்களிடம் வாழ்ந்து வந்தது. சைவமும் இசையும் மறுமலர்ச்சி அடைய வேண்டிய கால கட்டத்தில் முப்பெரும் சைவ சமயக் குரவர்களும் தமிழ் நாட்டில் தோன்றினர். மூவரும் சமயப் பற்றுடன் இசை ஈடுபாடும் கொண்டவர்கள். இசையைக் கொண்டு சைவத்தை வளர்க்கத் துணிந்தனர். இசை மக்களைக் கவரும் ஆற்றலுடையது. அதனைத் துணையாக நாடினால் நினையாத அளவுக்குச் சைவ சமயம் வெற்றியடையும் என்று மூவரும் நம்பி முயன்றனர். அவர்கள் தரும் இசைக்குறிப்பு அக்கால இசையுணர்வைக் காட்டும். அந்த இசைக் குறிப்புக்களை முறையாக வகைப்படுத்தி முடிந்த அளவுக்குச் சிறப்பாகக் காண முயலலாம்.

பக்திப் பாடலிசை

தேவாரப் பாடல்களிலுள்ள இசையானது சிறப்பான பக்திப் பாடலிசையாக விளங்குகிறது. உள்ளத்தில் பக்தி உணர்வு

எழுந்து பாடலிசையாகப் பரந்து பாயும் பாடல்கள். மூவர் தேவாரத்திலும் இசை மலிந்துள்ளது. திருஞான சம்பந்தரின் பாடல்களில் பல இசையென்ற சொல்லைச் சுமந்து காணப்படுகின்றன.[1] 'இசைகள் பாடிட' (274; 7)[2] என்று அவர் கூறுவதைக் கொண்டு இசைக்கும் பாடலுக்கும் வேறுபாடு இன்றி அவர் உணர்ந்துள்ள பாங்கைக் காணலாம். இசை வல்லுநரை அவர் 'இசை கற்று வல்லார்' (242; 11) என்று சிறப்பித்துள்ளார். பாடலில் இசை கலந்து வருவதை அவர் மிகுதியாக விரும்புகிறார் என்பதை அவர் இசைவல்லாரை மேலும் மேலும் புகழ்வதிலிருந்து அறியலாம்.

'இசைகுலவு மாறு வல்லார்' (188;7)

என்றும்,

'இசை கூடும் வகைபாடுமவர்' (131;11)

என்றும்,

'இசைகூர வந்தவணம் ஏத்துமவர்' (165;11)

என்றும் இசைபாடும் திறனுடையோர் திருஞானசம்பந்தரால் சிறப்பிக்கப் படுகின்றனர். தன்னையே இசைஞானம்பெற்று பாடுந் திறமைக்காக மகிழ்ந்து காண்கிறார்.

இசையைப் பக்தியுடன் பாடவேண்டும் என்று அவர் மிகவும் விரும்புகிறார்.

'இசைபத்தி மையாற் பாடுதலும்' (62;9)

என்று கூறுவதில் இது விளங்கும். பாடலை 'இசைக்கிளவி' (336, 10; 339, 6; 341, 2) என்று மூன்று இடங்களில் சிறப்பித்துக் கூறுவதிலிருந்தும் அவருடைய இசைப் பற்றுணர்வு புலனாகும்.

---

1. சம்பந்தர் பாடலில் இசை இடம் பெறும் இடங்கள் :
2,8; 2,11; 8,11; 12, 11; 25,11; 26,5; 76,11; 78,11; 108,7; 124,4; 218,5; 223,11; 249,11; 259,2; 259,11; 265,11; 267,5; 267,6; 267,8; 306,6; 306,7; 319,11; 336,5; 336,8; 348,3; 348,6; 379,11.

2. முதல் எண் பதிகத்தையும் இரண்டாம் எண் பாடலையும் குறிக்கும். சில இடங்களில் மூன்று எண்கள் தரப்பட்டுள்ளன. 3ஆம் எண் பாடலடியைக் குறிக்கும்.

'இசையின் கிளவி தேர்வார்' (170; 4)

என்று பாடுவோரையும்,

'இசையோடு பாடல்' (78;11)

என்று பாடலின் பாடுமுறையும் சம்பந்தர் விளக்கிக் கூறுவதி லிருந்து அவருடைய இசை பற்றிய மதிப்பு நன்கு விளங்கும்.

இசை இனிமையுடையதாக இருக்க வேண்டும். இதனை அனைவரும் விரும்புவர். இன்னிசை என்பதைச் சம்பந்தர் எட்டு இடங்களில் தனிச் சிறப்புடன் பயன்படுத்தியுள்ளார் (97, 11; 130, 11; 151, 9; 220, 11; 274, 11; 295, 11; 334, 11; 337; 11) 'இன்குரலிசை' (112; 1) சிறப்பிக்கப் படுவது போல் 'இடிக் குரலிசை' (353;4) குன்றவுரைக்கப் படுகிறது.

'இசை பாடல்' (65,4; 108,7; 334,3; 358,10) பக்திவுணர்வு ஊட்ட மிகவும் தேவையானது என்பதைச் சம்பந்தர் நன்கு விளக்கி யுள்ளார். 'இசை பாடலின் நவில்பவர்' (124;4) அனைவரையும் இனிது கவரத் தக்கவர். 'இசைபாட விம்மி அழுமாறு வல்லார்' (156;1) பக்தியில் திழைத்து இறையருள் பெற வாய்ப்புடையவர் கள். 'இசைபாடு பத்தர்' (224;11) சம்பந்தரால் சிறப்பிக்கப்படு கின்றனர். 'இசைபாடும் ஞானம் வல்லார்' (138;11) மேம்பாடு மிக்கவர். 'இசையவர் ஆசிசெல்ல' (222;5) அனைத்தும் இனிது நடக்கும். 'இசையால் உரை செய்வார்' (328;11) இசையருள் கூட்ட வல்லார். சம்பந்தர் இசையில் எத்தகைய ஈடுபாடு கொண்ட வர் என்பது இந்தக் குறிப்புக்களால் செவ்வனே விளங்கும். தாம் பாடும் பாடல்களை 'இசைமாலை' (341;11) என்றே கூறுகிறார். வள்ளலார் தன் பாடலை 'அலங்கல்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளதை இங்கு நினைத்துப் பார்க்கலாம்.

'இன்னிசை பாடல்' (290;1), 'இன்னிசையவர்' (343;11), 'இன்னிசையாழ் பாட வல்லார்' (132;11), 'இன்னிசை பாட' (186;4) என்று பலவிதமாகச் சம்பந்தர் கூறுவதில் இசை இனிமை யாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பாக உணரலாம். மேலும் சில இடங்களில் 'தமிழ் இன்னிசை' (274;11) என்றும் 'தமிழ்க் கிளவி இன்னிசை' (334;11) என்றும் அவர் குறிப்பிடுவதில் தமிழிசை பற்றிய உணர்வைக் காட்டுகின்றார்.

இறைவன் இசையை விரும்புவான். 'திடங்கொள் நாவின் இசைத்தொண்டர் பாடும்' (254;9) இனிய இசைக்கு ஆட்பட்டு அருள்வான். 'பண்ணிய நடத்தொ டிசைபாடும் அடியார்கள்'

(169;2) இறையருளை எளிதாகப் பெற்று உய்வர். அவர்கள் 'நன்றாங் கிசைமொழிந்து' (208;3) இறைவனை நாட வேண்டும். 'இனமலிந் திசைபாட வல்லார்கள்' (240;11) சம்பந்தரின் பாடலுடன் கலந்து பாடினால் இறையருள் தட்டாது கிட்டும் என்பது அவரது குறிப்பு.

தொண்டர்கள் இசைபாடியே இறைவனை வணங்க வேண்டும் 'தொண்டர் இசைபாடியும் கூடிக்கண்டு துதிசெய்' (38;6) கோயிலைப் பற்றிச் சம்பந்தர் பெருமையுடன் பேசுகிறார். 'முறை முறையாய் இசைபாடு வாரடிமுன் தொண்டர்கள்' (267;5) நல்லருள் வாய்க்கும் பேறுடையவர்கள். இசை, இனிய இசை, தமிழிசை, இசைப்பயன் போன்ற பலவற்றைப் பற்றிச் சம்பந்தர் மிகச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றிலிருந்து அவருடைய இசைப் பற்று, இசைப் பயிற்சி, இசையீடுபாடு அனைத்தும் நன்கு விளங்கும்.

சுந்தரர் தன்னுடைய பக்திப் பாடல்களைப் பற்றிக் கூறும் போது, 'ஆரூரன் பன்னும் இசைக்கிளவி பத்திவை' (84;10) என்று குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணலாம். 'இன்னிசை' (68;9) என்பதையும் 'இன்னிசை பாடல்' (81;2) என்பதையும் நன்கு சிறப்பித்துள்ளார். சம்பந்தரின் சிறப்புக்களைச் சுந்தரர் எடுத்துக் காட்டும்போது 'இன்னிசையால் தமிழ்பரப்பு ஞான சம்பந்தன்' (62;8) என்று குறிப்பிடுவதில் அவருடைய இசைப்பாடல்கள் இனிமையான இசை நிறைந்தவை என்பதை நயமாகச் சுட்டியுள்ளதைக் காணலாம். பக்தி எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டும் போது 'ஏழிசையின் தமிழால் இசைந்தேத்திய பத்தியையும்' (100;10) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழ் பற்றிய உணர்வும் தமிழிசை பற்றிய அறிவும் சுந்தரருக்கு இருந்துள்ளது என்பது முன் கூறப்பெற்ற செய்திகள் வாயிலாக நன்கு தெரியலாம். 'தமிழோ டிசைகேட்கும் இச்சை' (88;8) இருக்க வேண்டும் என்பதையும் கூறுகிறார். 'ஒலிகொள் இன்னிசைச் செந்தமிழ்' (67;11) என்று சுந்தரரால் தமிழ் சிறப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றால் இசையுணர்வு மிக்கவர் சுந்தரர் என்பதை அறியலாம்.

அப்பரும் பழந்தமிழிசை உணர்வு மிக்கவர் என்பதை அவருடைய பாடல்களிலிருந்து காணலாம். இறைப்பற்று உடையவர்களைப் பற்றிக் கூறும்போது 'பாடுவார் பணிவார் பல்லாண் டிசைகூறு பத்தர்கள்' (20;10;3) என்று குறிப்பிடுகிறார். 'பண்

ணிடைச் சுவைகள் பாடியாடிடும் பக்தர்க்கென்றும்' (31;2;3) நிறையருள் வாய்க்கும் என்பது அப்பரின் அரிய வாக்கு. இறைவன் 'பாடல் வண்டிசை கேட்கும்பைஞ் ஞீலியார்' (155;8;2) என்பது அவரது கூற்று.

அப்பர் இசைப் பாடல்களை இயல்பாகப் பாடி இறையருளைப் போற்றி வியக்கும் தன்மையுள்ளவர். இசையால் இறைவனைப் புகழ்வதைக் கடமையாகக் கொண்டு வாழ்ந்தவர். இதனை அவருடைய பாடல் ஒன்று மிகச் சிறப்பாக விளக்கும்.

'சலம்பூவொடு தூபம் மறந்தறியேன்
தமிழோடிசை பாடல் மறந்தறியேன்' (4;1;6)

நீராலும் பூவாலும் தூபமிட்டும் இறைவனைப் பூசிப்பது வழக்கம். அவ்வாறு செய்யவும் அவர் மறக்கவில்லை. இன்னொரு இனிய முறையாலும் இறைவழிபாடு இயற்றுகிறார். இறைவனின் புகழை இனிய தமிழிசைப் பாடல்களால் விளக்கி மனமுருகப் பாடிப் பரவுகிறார். அதனை மற்ற வழிபாட்டு முறைக்கு ஈடுஇணையாகக் கருதிக் கூறுகிறார். தமிழுக்கும் இசைக்கும் திருநாவுக்கரசர் கொடுத்துள்ள சிறந்த மதிப்பு இதனால் நன்கு விளங்கும்.

இறைவனின் திருவடிக்குப் பாடலால் வழிபாடு நடத்தியதைப் பெருமையாக அப்பர் கருதுகிறார்.

'பாட்டினான்தன் பொன்னடிக் கின்னிசை' (5;63;6)

பாடலால் பரவுதல் நன்று. அது இனிய இசையுடைய இன்னிசைப் பாடலாக அமைவது மிக நன்று.இசை இனிதாக இருக்க வேண்டும். கடுமையான ஒலி அல்லிசையாகிவிடும்.

இசை பற்றி திருநாவுக்கரசர் கொண்டுள்ள கருத்து இதனால் விளங்கும். இசைப் பாடல்களைப் படைக்கவும் இசையமைத்துப் பாடவும் இவர் வல்லவர் என்பதை இவர் பாடல்களைக் கொண்டே அறியலாம். இன்னிசையைக் கொண்ட பாடல்களே பக்திசெய்யப் பயனுள்ளவை என்ற கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ள அப்பர், திருஞானசம்பந்தர் போன்று இசையைப் பற்றி மிகுந்த ஈடுபாட்டுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இசையறிந்து இசைபாடி இறைநாடும் சிறப்புமிக்கச் சிவனடியார்களாகத் தேவாரம் பாடிய மூவரும் காட்சி தருகின்றனர். இசையை மிக மிக விரும்பி நிரம்பக் குறிப்பிட்டவர் சம்பந்தர்.

இனிய ஓசையைக் கேட்டே இறையின்பம் கண்டுள்ளவராகத் தோன்றுகிறார்.

'கழலினோசைசிலம் பின்னொலியோசை கலிக்கப்பயில்கானில்
குழலினோசைகுறட் பாரிடம்போற்றக் குனிந்தாரிடமென்பர்
விழவினோசையடி யார்மிடைவுற்று விரும்பிப் பொலிந்தெங்கும்
முழவினோசைமுந் நீரயர்வெய்த முழங்கும்புகலூரே'
(சம்; 2;6)

எத்தனை விதமான ஓசைகளை இப்பாடலின் வழியாகச் சம்பந்தர் காட்டியுள்ளார் என்பதை அறியலாம். அத்தனை ஓசைகளையும் விரும்புகிறார். நன்கு சுவைத்து மகிழ்கிறார். ஓசையின் நயத்தை உணர முடியாதவர் இசையின் நயத்தைக் கண்டுணர முடியவே முடியாது.

பாடல்கள் குறிப்புடையனவா என்பதைப் பற்றிச் சிந்திப்பது நலம். இசைக் குறிப்பில் சிறப்பு மிக்கவை என்பது தெளிவு. வேறு ஏதாவது குறிப்பு கருதி இவை பாடப்பெற்றுள்ளனவா என்று அறிய முயலலாம். சம்பந்தர் ஒரு பாடலில் இதைப் பற்றிச் சிறிது கூறியுள்ளார்.

'குறிகலந்திவிசை பாடலினானசை யாலிவ்வுலகெல்லாம்
நெறிகலந்ததொரு நீர்மையனாயொரு தேறிப்பலிபேணி'
(பதிகம்; 2;1;1-2)

என்ற பதிகவுரையைக் காணலாம். இந்த இசைப் பாடல்கள் குறியுடையவை. இந்த உலகமெல்லாம் நன்னெறி தழுவிச் சிவனடி சார்ந்து சிறக்க வேண்டும். பக்தி இசைப் பாடல்களின் நோக்கத்தை இந்தப்பாடல் வாயிலாக நன்கு விளக்கி விடுகிறார். இசைப் பாடலை விரும்பிப் பாடி அதன் பயனாக இறையடியைச் சேர வேண்டும் என்பது சம்பந்தரின் விருப்பம். பண்பு இருக்க வேண்டும். இறைவனைப் பற்றுடன் நாடவேண்டும். இசைப்பாடலைக் கேட்க வேண்டும். இசையின் நோக்கத்தைச் சம்பந்தருடைய பாடல் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது.

ஏழிசை

இசை ஏழும் நன்கு அறிந்தாலன்றிப் பண்ணைப் படைக்கவோ பாடவோ இயலாது. ஏழிசைப் பண்ணறிவு தேவார காலத்தில் சிறந்துள்ளது என்பதற்கான சான்றுகளை மூவரும் தருகின்றனர். சம்பந்தர் தேவாரத்தில் சில இடங்களில் ஏழிசை பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. (79,3; 131,1; 136,1; 136,6; 380,6.) ஏழிசை சிறக்கப்

பாடுதல் வேண்டும் என்றும் ஏழிசையிலும் பாட வல்லார் பலர் உள்ளனர் என்றும் ஏழிசைகளையும் கருவிகளில் இசைத்துப் பாடுவர் என்றும் பலவாறு அக்கால இசைப் புலமை விளக்கங்களாகக் கருத்துக்கள் தரப்பெற்று உள்ளன.

ஏழு இசைகளையும் இன்னிசைகளாகச் சம்பந்தர் கருதுவதால் 'ஏழின்னிசை' (173;11) என்ற கருத்தைத் தருகிறார். அவற்றை இனிது பாடும் திறமையுடையவர் அக்காலத்தில் இருந்துள்ளதினால் இவ்வாறு அவர் குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம். 'ஏழினிசை' (325,10; 329;6) நயமுற வகுத்துப் பாடுதல் முறையாகும். திருஞானசம்பந்தர் தம்முடைய பாடல்கள் அனைத்தும் பண்ணமைந்து சிறந்த இசைப்பாடல்கள் என்பதனைக் குறிப்பிட்டுக் காட்ட,

'ஏழேயேழே நாலே மூன்றிய லிசையிசை யியல்பே'
(126;11)

என்று குறித்துள்ளார். இசைப் பாடல்களைப் பாடுவோரே இசையமைத்துப் பாடுவது வழக்கம். அதற்காக அவர்கள் இசையறிவு நன்கு உடையவர்களாக இருக்க வேண்டும். பாடலைப் படைக்கும் போதே இசையை அவர்கள் கூட்டிவிடுவர். சிலர் பாட்டைப் பாடுவர். ஆனால் இன்னொருவர் இசையமைப்பர். இத்தகைய வழக்கத்தைச் சங்க காலத்திலேயே பார்க்க முடியும். பரிபாடலைப் பார்த்தால் பாடலாசிரியர் ஒருவராகவும் இசையமைப்பாளர் இன்னொருவராகவும் இருப்பதைக் காணலாம். சம்பந்தர் தன்னுடைய பாடலுக்குத் தாமே இசைவகுத்துப் பாடியுள்ளார். அவருக்கு ஏழிசைப் புலமை நன்கு இருந்துள்ளது. இப்பாடற்பகுதி இதைன விளக்கும்.

சுந்தரரும் 'இசை ஏழு' (19;4) என்று அவர் பாடியுள்ள பாசுரப் பாடலில் குறிப்பிட்டுச் சிறப்பித்துள்ளார். 'ஏழிசை' (83;6) சிறந்த பாடலைப்பாடி இறைவனைப் பரவுதல் மிக்க பயனைத்தரும் என்று நம்புகிறார். ஏழிசை ஏன்பதை விளக்கும் நிலையாக 'ஏழிசை ஏழ் நரம்பினோசை' (83; 6) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். நரம்பு என்பது யாழின் நரம்பையும், சுவர இடங்களான இசைப்பகுதியையும் குறிக்கும் பொதுச் சொல் என்பதை அறிய வேண்டும்.

மூவரும் ஏழிசையைப் பற்றி மிக நன்றாக அறிந்தவர்கள் என்பதை அவர்கள் பாடிய பாடல்களைக்கண்டு உணரலாம். பழம் பெரும் பண்களைச் சுவை மிக்கவையாகப் பாடியுள்ள தேவார மூவரும் ஏழிசைத் திறன் மிக்கவர் என்பது உறுதி. அவர்களுடைய

காலத்தில் ஏழிசை பற்றிய அறிவு மக்களிடம் பரவி இருக்க வேண்டும். இல்லையானால் இவர்களுடைய இனிய பாடல்கள் பரவியிருக்க முடியாது.

சங்க காலத்தில் ஏழிசைக் குறிப்புக்களுடன் ஐந்திசை பற்றிய செய்தி உள்ளது. ஆனால் தேவாரப் பாடல்களில் ஏழிசை பற்றிய எண்ணம் மாத்திரமே தரப்படுகிறது. முதலில் ஐந்திசைகளை மட்டும் அறிந்த தமிழன் பின்னர் ஏழு இசைகளையும் உணர்ந்து அறியும்ஆற்றல் பெற்றுள்ளதைச் சங்கப் பாடல்கள் காட்டுகின்றன. ஏழிசைகளைக் கொண்டே வேண்டிய பண்களை இனிமையாக வகுத்துக் கொள்ளலாம் என்ற நிறைவால் சங்ககால வகுப்பான ஏழிசை பக்திக் காலத்திலும் நன்கு மதிக்கப்பட்டுள்ளது. அதி லிருந்து பண்கள் பலவகையாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. பண்ண மைப்பு முறையில் சங்க காலத்திலிருந்து தேவாரகாலம் மிகவும் முன்னேற்றமடைந்து காணப்படுகிறது.

தேவாரத்தில் பண் பற்றிய செய்திகள்

பண்ணைப் பற்றித் தேவாரம் மிகுதியான கருத்துக்களைத் தருகிறது. சம்பந்தர் இறைவனை 'பண்ணிலாவும் மறை பாடலி னான்' (2;3;1) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். பாடலில் பண் நிலவுதல் வேண்டும். பண்ணிசையில் சிறந்த பாடல் இறைவழி பாட்டுக்கு உரியதாகும் நலலிசைப் பண்ணுடைய பாடலுக்கு இறைவனே உரிமையுடையவன். பண்ணுக்குச் சம்பந்தர் எத்தகைய உயர்வும் சிறபபும் கொடுத்துள்ளார் என்பதைக் காணலாம்.

'பண்ணியல் பாடல்' (8, 1, 4; 39, 11, 4) மிகவும் மேன்மை யுடையது என்பதை இவர் இரண்டிடங்களில் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார், சம்பந்தர் தன்னுடைய பாடல்களைக் குறிப்பிடும் போது 'பண் ணோடிசை பாடிய பத்தும்' (32; 11; 3) என்று குறிப்பிட்டு அவற்றைப் படிக்க வல்லார்கள் இறையருளைப் பெற்று உய் வார்கள் என்று உறுதியாக நம்பிக் கூறுகிறார். அவருடைய பாடல்கள் பத்தும் பண்ணும் இசையும் கூடிக் கலந்து சிறப் படைந்தவை.

இறையிருப்பாகிய பணையூரின் சிறப்பை எடுத்துக் காட்டும் சம்பநதர் 'பண்ணின் றொலிசெய் பனையூரே' (37; 2; 4) என்று உவந்து கூறுகிறார். பண்ணுடைய பாடல் நன்று. அத்தகைய பாடல் தவழும் ஊர் உயர்ந்தது. இசை வல்லவர்களைப் 'பண்ணார்' என்று குறிப்பிடுகிறார். அவர்கள் வேதம் ஒலிப்பதைப்

'பண்ணார் மறைபாட' (46; 4; 4) என்று கூறுகிறார். வண்டு ஒலிப்பதில் சுவைகாண வேண்டுமானால் அந்த ஒலியிலிருந்து பொங்கும் பண்ணைப் புரிந்தறிய வேண்டும். இல்லையானால் அது வெற்றொலியாகிவிடும். இசைவுணர்வுடையோர் ஒலிகளின் நுட்பங்களை நுனித்தறியும் ஆற்றல் கொண்டவர்கள். வண்டின் ஒலியில் சம்பந்தர் பண்ணொலி கேட்டுச் சுவைப்பதை 'பண்ணுறு வண்டறை கொன்றையங் கானல்' (39; 5; 1) என்று கூறுவதில் இயற்கை ஒலியை நுனித்துணரும் நுட்பத்தைக் காணலாம். இன்றும் சில இசைவாணர் இயற்கை ஒலியைப் பண்ணடைவுக்கு உட்படுத்திச் சுவைப்பதைப் பார்க்கலாம்.

'பண்ணுமூன்று வீணையோடு பாம்புடன்
வைத்தலென்ன' (47; 6; 2)

என்று சம்பந்தர் சிவபெருமானைக் குறிப்பிட்டு விளக்கும் பகுதி சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. இதில் 'பண்ணுமூன்று' என்று அவர் குறிப்பிட்டுள்ள பகுதி அறிய வேண்டிய ஒன்றாக அமைகிறது. பண் நான்கு என்று குறிப்பிடும் வழக்கம் உண்டு. இங்குப் பண்மூன்று என்று எவற்றைச் சம்பந்தர் குறிப்பிடுகிறார் என்பதை அறிதல் வேண்டும்.

'பண்ணினைப் பாடியாடின்' (75;2;2) இறையருளை எளிதில் பெறமுடியும். மறைப் பாடல்களைப் பண்ணில் அமைத்தே பாடுவது சிறப்பு என்று கருதும் அளவில்,

'பண்ணி னார்மறை பாடல னாடலன்' (58; 5; 1)

என்றும்,

'பண்ணினார் அருமறை பாடினார்' (287; 3; 1) என்றும் சம்பந்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். பண்ணுக்குத் திருஞான சம்பந்தர் எத்தகைய சிறப்புக் கொடுத்து விளக்கியுள்ளார் என்பது இவற்றால் விளங்கும்.

சுந்தரரும் பண்ணின் சிறப்பைக் கூறுகிறார். 'அறுபதம் பண்பாட' (16; 1) என்பதில் ஆறு பதமுடைய பண் பாடுவதைக் குறிப்பிடுகிறார். பாடல்களில் பண் சிறப்பாக அமைவதைப் 'பண்ணார் பாடல்' (86; 3) என்று உயர்வாகப் பேசுகிறார். பழையனூரைப் புகழ்ந்துரைக்கும் சுந்தரர், 'பண்ணா ரிசைகளது கொண்டு பலரும் ஏத்தும் பழையனூர்' (52; 6) என்று கூறுகிறார். தமிழிசைப் பாடல்கள் 'பண்ணாரின் தமிழ்' (24; 5) என்று சிறப்பிக்கப்படுகின்றன. பண்ணிசையுடன் பலர்கூடி இறையருள்

வேண்டிப் பாடுவது பிறப்பு. இதனை உணர்த்தும் தரமாக 'பண்ணிசையார் மொழியார் பலர்பாட' (11; 2) அனைத்தும் சிறக்கும் என்பது சுந்தரர் கூற்று. இறைவனைப் 'பண்ணிடைத் தமிழொப்பாய்' (29; 6) என்று சொல்லித் தம் தமிழுணர்வைப் புலப்படுத்துகிறார்.

பண்ணுடைய தமிழிசையை மதிக்கும் தன்மையில் 'பண்ணின் தமிழிசை' (78; 7) என்று உயர்வாகக் குறிப்பிடுகிறார். 'பண்தாழ் இன்னிசை முரல' (30; 10) பாடல் சிறக்கும். இனிமை உடையது பண் இனிமையாகப் பேசுவோரை, 'பண்ணியல் மென்மொழியார்' (98; 1) என்று குறிப்பிட்டு உயர்வளிக்கிறார். பண்ணின் சிறப்பை நன்குணர்ந்து மிகவும் உயர்வாகக் கருதி தம் முடைய பாடல்களைப் பண்ணிசை அமைப்பாகச் சுவைபட உருவாக்கித் தந்துள்ளார்.

அப்பருடைய தேவாரப் பாடல்கள் பண்ணின் சிறப்பை நன்கு மதிப்பதாக அமைந்துள்ளன.

'பண்காட்டி'. (5; 49)
'பண்ணில் ஓசை' (5; 47)
'பண்ணில் பாடல்' (5; 44)
'பண்ணின் இசை' (6; 55)
'பண்ணின் இன்மொழி' (5, 6; 5, 18)
'பண்ணின் நேர்' (5; 45)
'பண்ணொத்தாய்' (5; 94)
'பண்தனை வென்ற' (5; 63)

எனப் பல இடங்களில் நாவுக்கரசர் பண்ணைக் குறிப்பிட்டுப் பேசுகிறார். இறைவனையே பண்ணுக்கு நேராகக் கருதியிருப்பது அப்பரின் உயர்ந்த மதிப்பைக் காட்டும். 'பண்மிழற்றும் பழனத் தான்' (12; 2) என்று சிவபெருமானைச் சிறப்பித்துக் கூறுவதில் அவர் பண்ணுக்கு எந்த அளவுக்கு மதிப்பு கொடுத்துள்ளார் என்பது விளங்கும்.

'பண்ணுடை பாடலோடும்
பரமநீ ஆடுமாறே' (23; 10)

என்று விரும்பி இறைவன் மீதுள்ள பற்றைப் புலப்படுத்தும்போது பண்ணை மதிக்கும் பான்மையையும் காட்டிவிடுகிறார். 'பண்ணு

லாம் பாடல் கேட்டார்' (36; 9; 4) இறைப் பற்றால் இழுக்கப்பட்டு உய்வர் என்று கருதுகிறார்.

பக்தர்களின் சிறப்பைக் கூறும் நாவுக்கரசர்,

'பண்ணிடைச் சுவைகள்பாடி
ஆடிடும் பக்தர்க் கென்றும்' (31;2;3)

இறையருள் கூடும் என்று உறுதியாக நம்புகிறார்.

'பண்ணினார் கின்னரங்கள்
பக்தர்கள் பாடியாட' (33;5;2)

என்று குறிப்பிடும்போது பாடகர் பண்ணுடன் 'பண்ணினார்' என்றே கூறுகின்றார். பண்ணுடன் வாய்க்கும் என்பது அப்பரின் கருத்து. இதை விளக்கும்போது பண்ணின் பெருமை சுட்டப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

'பண்ணினார் பண்ணின்மிக்க
பாடலார் பாவந்தீர்க்கும்' (35;1;2)

அப்பர் பண்ணுடைய பாடலை மிகவும் உயர்வாக மதிப்பதை இவற்றால் நன்கு உணரலாம். அவருடைய பாடல்கள் அனைத்தும் பண்ணமைப்புடன் கூடிய இன்னிசைப் பாடல்கள். பண்ணிசை மனத்தை நெகிழ்விக்கும் இயல்பைத் தேவார மூவர்கள் நன்கு உணர்ந்து காட்டியுள்ளனர். இறைவனை அப்பர்,

'பண்ணினார் பாடலாகிப்
பழத்தி லிரதமாகி' (70;4;1)

என்று கருதி இறைபபற்றுணர்வால உருகும்போது பண்ணையும் இறைவனையும இணைத்துக் கண்டு மகிழும் தன்மையைக் காணலாம்.

பண்ணைச் சிறப்பிக்கும் மூவரும் தங்கள் பாடல்கள் அனைத்தையும் பண்ணிசைப் படிவங்களாகப் பாடித் தந்துள்ளனர். அவை பண்டைத் தமிழிசைப் பண்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. இன்றைய இசையறிவைக் கொண்டு அவற்றின் பண்சிறப்பை உண்மை நிலையில் உணர முடியவில்லை. தமிழிசை இயக்கம் சிறப்பாக முயன்று வருகிறது. இசைவல்லுநர் தங்கள் இடைவிடா ஆய்வால் வெற்றியடைவர். இனி மூவர் தேவாரத்தில் அமைந்துள்ள பண்களை அறிய முயலலாம்.

தேவாரப் பாடல்களின் பண்கள்

தேவாரப் பாடல்கள் அனைத்தும் பண் சுமந்த இனிய இசைப் பாடல்கள். அவற்றில் அமைந்துள்ள பண்கள் எல்லாம் தீந்தமிழிசைப் பண்கள். மூவரும் தமிழையும் இசையையும் இணைத்துப் பாடிச் சிறப்பித்துள்ளதிலிருந்து ஒரு கருத்து விளங்க இடமுண்டு. தேவார காலத்தில் தமிழ்நாட்டிலுள்ள கோயில்கள் அனைத்திலும் தமிழில்தான் வழிபாடுகள் நடத்தப்பெற்றிருக்க வேண்டும். ஆகையினால்தான் மூவரும் இறைவனைப் பாடிப் பரவும் பாடல்களை வழிபாட்டுக்கு உதவும் முறையில் தமிழ் மொழியில் தமிழ் இசை யமைப்புடன் பாடியுள்ளனர்.

அக்கால மக்கள் தமிழ்ப் பண்களை நன்கு அறிந்தவர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும். அனைவரும் கூடிப் பாட வேண்டும் என்ற கருத்தில் பல பாடல்களை மக்கள் இசைத்து ஈடுபடும் தன்மையில் புனைந்துள்ளனர். மூவரும் சைவத்தைத் தழைக்கச் செய்ய வேண்டிய பெரும் பொறுப்பு உடையவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். பிற சமயங்களின் தாக்குதலிலிருந்து சைவம் தப்பித் தலை தூக்க வேண்டுமானால் மக்களின் பெருவிதமான ஆதரவு வேண்டும். அதற்குத் தகுந்தவாறு ஆலய வழிபாட்டு முறைகள் அமைக்கப் படவேண்டும். மக்களின் மொழியில் அமையாத எதுவும் தழைக்க முடியாது என்பதை நன்குணர்ந்த சமயக் குரவர் மூவரும் மக்களின் மொழியான தமிழில் பாசுரங்களை இயற்றி மக்களை இறை வழிபாட்டிலும் வணக்கத்திலும் எந்த வேறுபாடும் உணராத நிலையில் கலக்கச் செய்துள்ளனர். தமிழ் இசையமைப்பு, தமிழ்ப் பண்கள் ஆகியவற்றைக் கைக்கொண்டுள்ளனர். சங்க காலத்திலிருந்தே தமிழிசையமைப்பாக இருந்த ஏழிசை, நாற்பெரும் பண்ணிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்த தமிழ்ப் பண்கள் ஆகியவற்றைக் கைக்கொண்டு இறையுணர்வு பாடல்களை மூவரும் படைத்துள்ளனர்.

'செந்தமிழோர்கள் பரவியேத்தும்
சீர்கொள் செங்காட்டாங்குடி' (6;9)

என்று சம்பந்தர் கூறியுள்ளதைக் கொண்டு முற்கூறிய கருத்தைச் சிந்திக்கலாம்.

'தம்மலரடியொன் றடியவர்பரவத்
தமிழ்ச்சொலும் வடசொலும் தாள்நிழல்சேர
அம்மலர்க் கொன்றை யணிந்தவெம் மடிகள்
அச்சிறு பக்கத் தாட்சிகொண்டாரே' (77;4)

என்ற பாடல் வாயிலாக வடசொல் வணக்கமும் இருந்ததைச் சம்பந்தர் கூறுகிறார். வடமொழியில் இறைவணக்கம் செய்ய மறுப்பு ஏதுமில்லை. இறை முன்றிலில் மனிதவுணர்வுக்கு இடம் இருக்க வேண்டுமே அன்றி மொழிவுணர்வுக்கு இடம் இருக்கவே கூடாது. தமிழுக்கு முதலிடம் இருந்ததினால் அதனை சம்பந்தர் முற்கூறிச் சிறப்பித்துள்ளார் என்று கருதலாம்.

'செந்தமிழ் தெய்வமறை நாவர்செழு
நற்கலை தெரிந்த அவரோடு
அந்தமில் குணத்தவர்கள் அர்ச்சனைகள்
செய்ய அமர்கின்ற அரனூர்' (3;80;4)

என்று மூன்றாம் திருமறைச் செய்தியைக் கொண்டு தமிழர் தெய்வ மறை ஓதியதை அறியலாம். 'மறை பாட' என்று பல இடங்களில் மூவரும் குறிப்பிட்டுள்ளது எதனை என்று சிந்திப்பதற்கு இப்பகுதி நல்ல சான்றாக விளங்கும். தேவார காலத்தில் பண்ணியல் பாடல்கள் தமிழிசையாக விளங்கின. பத்திமை பாடல்கள் தமிழாக இருந்தன. வழிபாடுகள் தமிழில் நடந்தன. தமிழ்ப் பண்கள் இசை நடை முறையாக அமைந்தன. மக்கள் எளிதாக இறை நாட்டங்கொள்ள இத்தகைய இசைப் பாடல்கள் நன்கு உதவி யிருக்கும் என்பது உறுதி. தேவாரப் பாடல்கள் அமைந்துள்ள தமிழ்ப் பண்களைப் பற்றி அறிய முயல்வது பயனுடைய பல நல்ல கருத்துக்களையும் சிந்தனைகளையும் வழங்கும்.

தமிழ்ப் பண்கள் சில கட்டளைகளுக்கு உட்பட்டு வகுக்கப் பெற்றுள்ளன. 'தானா, தனா, தான, தன முதலிய அசைச் சொற்களை வாய்பாடுகளாக வைத்து எழுத்தெண்ணி அடிவகுக்கும் முகமாகக் கட்டளைகளை இங்குப் பிரித்தறிதல் இயல்வதா கின்றது'[3] என்று சொ. சிங்காரவேலன் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் கொண்டு சிந்திக்கலாம். விபுலானந்த அடிகளின் யாழ்நூலில் தேவாரவியல் என்ற பகுதி உள்ளது. அதில் கட்டளைகள் பகுத்துக் காட்டப்பெற்றுள்ளன. ஒவ்வொரு பண்ணிலும் அமைந்த யாப்பு வகையினைக் கட்டளைகள் என்று கூறுவது வழக்கம்.

தேவாரப் பண்களைப் பற்றி விரிவான ஆய்வு தமிழிசை இயக்கத்தால் மேற்கொள்ளப் பெற்று வருகிறது. இக்கால இசை யுடன் பொருந்திப் பல உண்மைகளைக் கண்டறிய முயன்று

3. சொ. சிங்காரவேலன், திருஞானசம்பந்தர் வரலாற்றாராய்ச்சியும் தேவார திறனாய்வும், கழக வெளியீடு, சென்னை (1969) பக்.93

வருகின்றனர். அவர்கள் பல முடிவுகளைச் செய்துள்ளனர். அவை பற்றி குறிப்பாகத் தெரிந்து கொள்வது தேவை.

பண் ஆராய்ச்சியின் முதலாண்டு (1949) முடிவுகள்[4]

பண்களின் பெயர்கள்

அன்று	**இன்று**
கொல்லி	நவரோசு
சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை
செவ்வழி	யதுகுலகாம்போதி
கௌசிகம்	பைரவி
பஞ்சமம்	ஆகிரி
செந்துருத்தி	மத்யமாவதி
வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராஷ்டிரம்
தக்கேசி	காம்போதி
காந்தாரபஞ்சமம்	கேதாரகௌளம்.

பண் ஆராய்ச்சியின் இரண்டாம் ஆண்டு (1950) முடிவுகள்[5]

அன்று	**இன்று**
பழம்பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்
சாதாரி	பந்துவராளி
புறநீர்மை	பூபாளம் (சிறிதுவேறுபாடு)
மேகராகக்குறிஞ்சி	நீலாம்பரி
அந்தாளிக்குறிஞ்சி	சாமா
திருத்தாண்டகம்	அரிகாம்போதி

இவ்வாறு தமிழிசைச் சங்கம் தன்னுடைய பண்ணிசை ஆய்வில் இசைக் கலைஞரின் உதவியுடன் பல முடிவுகளைச் சிறப்பாகக் கண்டு தமிழிசைக்குப் புத்துயிரும் புது வேகமும் கொடுத்துக் கொண்டு வருகிறது. தேவாரப்பாடல்கள் இசையுலகின் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு அதன் இசைப் பொலிவில் ஒளிவிளக்கம் கண்டு வருகின்றன.

4. தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை (1980) முப்பத்து ஒன்றாம் ஆண்டு அறிக்கை, பிற்சேர்க்கை.

5. மேற்படி - பிற்சேர்க்கை

சுந்தரரின் முதற்பாடல் 'பித்தா பிறைசூடி' என்பது. அது இந்தளம் என்ற பண்ணில் இருப்பதாகக் குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது. அந்தப் பண்ணை எவ்வாறு இசைப்பது என்பது பற்றிய விளக்கத்தைச் சேக்கிழார் பெரிய புராணத்தில் ஒரு பாடலாகப் பாடித் தந்துள்ளார்.

'முறையால்வரு மதுரத்துடன் மொழியிந்தள முதலில்
குறையாநிலை மும்மைப்படி கூடுங்கிழ மையினால்
நிறைபாணியின் இசைகோள்புணர் நீடும்புகல் வகையால்
இறையான்மகிழ் இசைபாடினன் எல்லாம்நிகர் வல்லான்'
(பெரியபு; தடுத்தாட்; 75)

இதில் பண்ணைப்பற்றி மாத்திரமன்றி பாணியைப் பற்றியும் விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. பாணி என்பது தாளத்தைக் குறிக்கும். ஆனால் நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தத்தில் இருப்பது போன்று பாடலுக்குரிய தாளக் குறிப்பு தேவாரத்தில் தரப்படவில்லை. ஆனால் தாளம் இருந்துள்ளது என்பதை இந்தப் பெரிய புராணப் பாடல் காட்டுகிறது. இதற்கான விளக்கத்தை க. வெள்ளைவாரணன் தந்துள்ளது சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது.

'பித்தா பிறைசூடி' என்ற பதிகத்தின் இசையமைதியினை விளக்கும் இச்செய்யுள் (பெரியபுராணச் செய்யுள்) அத்திரு பதிகத்தின் இசை நிலையை விளக்கும் அதே யாப்பில் அமைந்திருத்தல் காணலாம். ஏழாம் திருமுறையின் முதலிலுள்ள இத்திருப்பதிகம் இந்தளப் பண்ணுக்கு உரியதென்றும் இந்தளப் பண்ணமைய நம்பியாரூரர் பாடிய திருப்பதிகங்கள் இரண்டு கட்டளை பெறுவன என்றும் திருமுறைகண்ட புராணம் கூறும் குறிப்பு பெரியபுராணத்தில் சேக்கிழார் கூறும் குறிப்புக்களுடன் ஒத்திருத்தல் காணலாம். இவ்வாறே தேவாரத் திருமுறைகளின் அமைப்புப் பற்றித் திருமுறை கண்ட புராணத்தில் கூறப்படும் செய்திகள் பலவும் சேக்கிழார், நம்பியாண்டார் நம்பி முதலிய முன்னையோர் கருத்துக்களை அடியொற்றி அமைந்தன என்பது திருமுறை நூல்களை ஒப்பு நோக்கிப் பயிலுங்கால் இனிது புலனாகும்.[6]

பண்களின் இயல்பு, பாடும் முறை, அவற்றால் எழும் உணர்வுகள் ஆகியவற்றைக் காலம் கடந்த நிலையில் அறிவது கடினம்.

6. க. வெள்ளை வாரணர், பன்னிரு திருமுறை வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் (1972) பக். 540-541.

உணர்வினை அவை அமைந்துள்ள பாடல் உணர்வைக் கொண்டு காண முயலலாம். ஆனால் இசை கண்டறிவது அரிது. பல முறைகளைச் சிந்தித்து இசைக் கலைஞர்கள் முயலலாம். ஒரே பண்ணில் அமைந்த பாடல்களைத் திரட்ட வேண்டும். அவை பல நூல்களில் பலரால் பாடப் பெற்றிருக்கும். அவற்றின் யாப்பு முறையை முதலில் காணலாம். பின்னர் இசைக்குள் அவற்றை அடக்கி இன்று வழக்கத்தில் இருக்கும் எந்தப் பண்ணுக்கு ஒத்து இசைகின்றன என்பதைக் கண்டு பிடிக்க வேண்டும். உறுதியாக இன்றைய இசை அன்றைய இசையிலிருந்து வளர்ந்தது தான் என்பதை மனதில் கொண்டு முயலலாம். பிறயிசைச் சார்பிலும் காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தினாலும் பண்ணிசைப்பின் திறம் சிறிது மாறியிருக்கலாம்.

தேவாரத்திலுள்ள பண்கள்

1.	இந்தளம்	2.	காந்தாரம்
3.	காந்தார பஞ்சமம்	4.	குறிஞ்சி
5.	கொல்லி	6.	கொல்லி கௌவாணம்
7.	கௌசிகம்	8.	சாதாரி
9.	சீகாமரம்	10.	செந்துருத்தி
11.	செவ்வழி	12.	தக்கராகம்
13.	தக்கேசி	14.	நட்டபாடை
15,	நட்டராகம்	16.	பஞ்சமம்
17.	பழந்தக்கராகம்	18.	பழம்பஞ்சுரம்
19.	பியந்தைக் காந்தரம்	20.	புறநீர்மை
21.	மேகராகக் குறிஞ்சி	22.	யாழ்மூரி
23.	வியாழக்குறிஞ்சி		

தேவாரப் பண்கள் அனைத்தும் கிடைத்துள்ளன என்று கூறுவதற்கில்லை. தேவாரப் பாடல்கள் பல ஆண்டுகளாகத் தில்லையில் மறைக்கப்பட்டு முடங்கிக் கிடந்தன. இந்த இனிய தமிழிசைப் பண் கனிந்த பாடல்களுக்கு இந்த முடக்க நிலை ஏன் ஏற்பட்டது என்பதை ஆராய இங்குத் தேவையில்லை. இராஜராஜன் ஆட்சிக் காலத்தில் நம்பியாண்டார் நம்பியின் பெரு முயற்சியால் தேவாரப் பாடல்கள் திரும்பவும் தமிழுலகில் பண்ணிசை பரப்பின. பல பாடல்கள் மறைந்ததற்கான குறிப்பு காணப்படுகின்றது.

'இருநூற்றுப்பதினேழாம் திருப்பதிகத்தில் (திருவேணுபுரம்—பண்—காந்தாரம்) பத்தாவது திருப்பாட்டும்—முன்னூற்று இருபத்தொன்றாம் திருப்பதிகத்தில் (திருசெங்காட்டாங்குடி—பண்—பழந்தக்கராகம்) பதினோராம் திருப்பாட்டும் இறந்து போனதாக மற்றையோர் குறிப்பிட்டதற்கு மாறாகப் பதினோராம் திருப்பாட்டும் பத்தாம் திருப்பாட்டும் முறையே இறந்து போனதாகக் காட்டியிருப்பன போன்றவை' என்று சிவஸ்ரீ சுவாமிநாத பண்டிதரின் தேவாரம் பதிப்பின் முன்னுரையில் கூறியிருப்பதை இதற்குச் சான்றாகக் கருதலாம்.

சில பாடல்கள் மறைந்தாலும் மீந்தவைப் பல கோயில்களில் அவற்றிற்கு உரிய பண்ணில் பாடப்பட்டு வந்தன. இத்தகைய தமிழிசைப் பாடல்களைக் கோயில்களில் பாடுவதற்காக இராஜராஜன் நாற்பது தேவாரப் பாடல் ஓதுவார்களை நியமித்திருந்தான் என்பது வரலாற்றுச் செய்தி. தேவாரப் பாடல் இசையுடன் தான் கோயில் வழிபாடுகள் நிறைவுறும் என்ற நியதி இருந்துள்ளது. தமிழிசைப பண்களை மன்னனும் மக்களும் விரும்பி ஆதரித்துள்ளனர் என்பது தெளிவு. கோயில்கள் தேவாரப் பண்களைத் தமிழிசை ததும்ப ஓதும் ஓதுவார் பரம்பரையினர் இன்றும் தமிழ் நாட்டில் வாழ்கின்றனர். அவர்களைக் கொண்டு தமிழ்ப் பண்களை அடையாளம் காணத் தமிழிசைச் சங்கம் பெரிதும் பாடுபடுகிறது. படிப்படியாக அதன் முயற்சி வெற்றியடைகிறது. சங்ககால பண்ணிசையின் தொடர்ச்சியைத் தேவார இசையில் காண முயலலாம்.

பண்ணமைப் பாடல்கள்

தேவாரப பாடல்கள் அனைத்தும் பண்ணமை பாடல்களாகவே விளங்குகின்றன. இத்தகைய பாடல்களைத் திருஞான சம்பந்தர் பலவாறு குறிப்பிட்டுக் கூறுவது சில உண்மைகளை அறியத் துணை செய்கிறது.

'பாவியல் பாடல்' (8;2;4) என்று குறிப்பிடுவதில் அவை தமிழ் இலக்கண இயலபுடையவை என்ற கருத்து விளங்கும். 'வலங்கொள் பாடல்' (23;11,3) என்பதனால அது பெருமையும் வெற்றியும் தரும் பாடல் என்பது புரியும். 'பண்ணியல் பாடல்' (8,1,4; 39, 11, 4) என்றுரைப்பது அதன் பண்ணமைப்புத் தன்மையைக் குறிக்கும். 'கிளர்பாடல்' (35;11;4) என்ற குறிப்பு மனம்கிளர்ந்து எழப் பிறந்தது என்பதைக் காட்டும். 'கழலேத்துப பாடல்' (6,11,4) என்று கூறுவதில் இறையடி போற்றுவதற்கு உரியது என்ற கருத்து

விளங்கும். 'பத்திமைப் பாடல்' (8;2;4) என்ற தொடர் அப்பாடல் இறைப்பற்றுடன் பாடுவதற்குரியது என்பதைக் காட்டும். 'பண்பு நள்ளா றேத்து பாடல்' (49;11;4) என்று சிறப்பித்துக் கூறுவதி னால் பண்புநலமுடையார் புகழும் ஒப்பற்ற பாடல் என்று கருத லாம்.

திருஞானசம்பந்தர் கூறியுள்ள இக்கருத்துக்கு ஒப்பவே அப்பரும் சுந்தரரும் தங்களுடைய பாடல்களைக் கருதியுள்ளனர். இவர் களுடைய கருத்துக்களைத் திரட்டிக் காண்பதாயின் தேவாரப் பாடல்கள் இனிமையான பண்கள் அமைந்த இறைவணக்கப் பாடல் கள் என்பது தெளிவு. இவற்றைப் பண்புமிக்க அன்பர்கள் பற்றுடன் ஏற்று மகிழ்வர். பாவமைப்புச் செம்மை, இனிமை பண்ணிசைத் தன்மை, இறைப்பற்றுண்மை, பண்பாளர் போற்றத்தக்க நிலைமை ஆகியவற்றைத் தேவாரப் பாடல்களின் சிறந்த பண்பு களாகக் கருதலாம்.

பண்களின் இயல்புக்குத் தக்கவாறு தேவாரப் பாடல்கள் பாவ மைப்பிலும் சொற்றொடர் இணைப்பிலும் எழுத்தொலி இசைப் பிலும் மாற்றம் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். சில பாடல்களைக் கண்டு இவற்றை அறிய முயலலாம்.

'ஊறி யார்தரு நஞ்சினை யுண்டுமை
நீறு சேர்திரு மேனியர்
சேறு சேர்வயற் றென்றிரு மாற்பேற்றின்
மாறி லாமணி கண்டரே' (திருஞா; 55;1)

இப்பாடல் பழந்தக்கராகப் பண்ணில் அமைந்தது. இரண்டாம் நான்காம் அடிகள் சீர் குறைந்துள்ளன. ஒலிப்பை ஒலித்துக் காணலாம்.

'வாசி தீரவே காசு நல்குவீர்
மாசின் மிழலையீர் ஏசலில் லையே' (திருஞா; 621)

இது குறிஞ்சிப் பண்ணில் அமைந்த பாடல். இரண்டு அடியால் உருவாகியுள்ளது. இந்தப் பண்ணில் நாலடிப் பாடல்களும் உண்டு. கௌசிகப் பண்ணில் வரும் ஒருபாடல் குறிஞ்சிப்பண் பாடல் போன்று இரண்டடி உடையதாயினும் ஒலிப்பில் எத்தகைய மாறுபாட்டுடன் வந்துள்ளது என்பதைக் காணலாம்.

'நீயாமாநீ யேயாமா தாவேழீகா நீதானே
நேதாநீகா ழீவேதா மாயாயேநீ மாயாநீ'
[திருஞா; 375;7]

இந்தக் கௌசிகப் பண்பாடலில் அத்தனை எழுத்துக்களையும் நெட்டெழுத்துக்களாக அமைந்திருப்பது சம்பந்தரின் படைப்பாற்றலைக் காட்டுவதாகும்.

சாதாரிப் பண்ணிலுள்ள பாடல் பழந்தக்கராகப் பாடல் போன்று சீரமைக்கப்பட்டுள்ளது.

'திடமலி மதிளணி சிறுகுடி மேவிய
படமலி யரவுடை யீரே
படமலி யரவுடை யீருமைப் பணிபவர்
அடைவது மமருல கதுவே' [திருஞா; 355;1]

சீரமைப்பு அவ்வாறாயினும் இரண்டாம் மூன்றாம் அடிகள் ஏறக்குறைய ஒன்றாயிருப்பதைக் காணலாம். சாதாரிப் பண் பாடல்கள் அனைத்தும் இவ்வாறே அமையும் என்று கருத முடியவில்லை. ஒலித்து இசைகூட்டிப் பாடுவதில்தான் பண்களின் வேறுபாட்டை நன்கு காணமுடியும்.

இந்தளம் பண்ணில் வரும் பாடல் நாற்சீர் நாலடிகளால் வந்துள்ளது.

'தொண்டெ லாமலர் தூவி யேத்தநஞ்
சுண்ட லாயிரு ராய தன்மையர்
கண்ட னார்கரு வூரு ளானிலை
அண்ட னாரரு ளீயு மன்பரே' [திருஞா; 164;1]

இந்த ஒலிப்புத் தன்மையை நன்குணர்ந்து மற்றவர்கள் பாடியுள்ள இந்தளப்பண் பாடல்களைக் காண வேண்டும். இவை அனைத்துக்கும் மாற்றமாகக் காந்தாரப்பண் பாடல் அறுசீர் நான்கடியால் வந்து ஈற்றடி மேலும் மிக நீண்டுள்ளது. திருநாவுக்கரசர் பாடிய ஒரு காந்தாரப் பண்ணுடைய பாடலைக் காணலாம்.

'கரந்தன கொள்ளி விளங்குங் கறங்கு துடியின் முழக்கும்
பரந்த பதினெண் கணமும் பயின்றறி யாதன பாட்டும்
அரங்கிடை நூலறி வாள ரறியப்ப டாததோர் கூத்தும்

நிரந்த கெடிலப் புனலு முடையா ரொருவர் தமர்நாம்
அஞ்சுவ தியாதொன்று மில்லை அஞ்ச வருவதுமில்லை'
[திருநா; 2;6]

இந்தப் பாடலின் அமைப்பு முற்றிலும் மாறியுள்ளதைப் பார்க்க லாம். ஈற்றடியின் நீண்ட பகுதி இந்தப் பதிகத்திலுள்ள பத்துப் பாடல்களிலும் ஒன்று போல் சொல்லிலும் பொருளிலும் எந்த மாற்றமும் இன்றி வந்துள்ளது. திருஞான சம்பந்தர் பாடியுள்ள சாதாரிப் பாடலின் அமைப்புக்கும் வேறுபாடு உள்ளது.

'தேடிக் கண்டு கொண்டேன்—திரு
மாலொடு நான்முகனும்
தேடித் தேடொணாத் தேவனை என்னுள்ளே
தேடிக் கண்டு கொண்டேன்' [திருநா; 9;12]

முன்னர் காட்டப் பெற்றுள்ள சம்பந்தரின் சாதாரிப் பாடலிலிருந்து இந்தப் பாடல் அமைப்பில் மாறியுள்ளதை வெளிப்படையாகக் காணலாம். இதிலிருந்து பாடலமைப்பில் பண்ணமைப்பு உள்ளது என்று கூறுவதற்கில்லை என்ற உண்மை புலனாகும்.

சுந்தரர் பாடியுள்ள குறிஞ்சிப்பண் பாடல் ஒன்று முன்காட்டி யுள்ள சம்பந்தரின் இந்தளப் பண்ணின் அமைப்பில் இருப்பதைப் பார்க்கலாம்.

'பாட்டும் பாடிப் பரவித் திரிவார்
ஈட்டும் வினைகள் தீர்ப்பார் கோயில்
காட்டுங் கலமுந் திமிலுங் கரைக்கே
ஓட்டுந் திரைவா யொற்றி யூரே' (சுந்; 91;1)

இந்தக் குறிஞ்சிப்பண் பாடலும் நாற்சீர் நாலடியால் வந்துள்ளது. இதிலிருந்து பாடலின் பா அமைப்பைக் கொண்டு பண்ணை அறிய முடியாது என்பதைத் தெரியலாம். ஆனால் சொற்களை ஒலி கூட்டி அமைத்துள்ள முறையில் இருபாடல்களும் வேறுபட்டுள்ளன. அதனால் ஒன்றைப் பாடும் இசையில் அடுத்ததைப்பாடுவது அரிது. பண்ணிசை சொல்லிசைக் கூட்டில் அமைவதாகக் கருதலாம்.

பண் எவ்வாறு இசைக்கும் என்பதை அறிய வழிகாண வேண்டும். திருவாசகத்தில் மட்டுமின்றி இத்தகைய தமிழிசைப் பண் பாடல்கள் நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம், பாம்படன் சாமி பாடல்கள் போன்ற நூல்களிலும் காணப்படுகின்றன. ஒரே

பண்ணில் பலரும் பாடியுள்ள பாடல்கள் அனைத்தையும் திரட்டி அவற்றின் ஒலியமைப்பை அறியவேண்டும். அவற்றுக்கு ஒரு முறையமைப்புக் காண முயல வேண்டும். அப்பாடல்களை இசையாகப பாட முயல வேண்டும். எந்தப் பண்ணிசையில் அனைத்துப் பாடல்களையும் சுவை ததும்ப இனிமையாகப் பாட முடிகிறதோ அந்த இசையமைப்பாகக் கருதலாம். இசைவல்லோர் முயன்றால் பண்ணிசையை இசைத்தும் அதன் பின்னர் முறையாக வகுத்தும் காணலாம். பண்ணிசைகளைக் காண இசை அறிந்த கலைஞர்களால் தான் முடியும். சிந்தனையாளர் 'இப்படியிருக்கலாம்' என்று கருதுவதைக் கலைஞர் தம்முறை இசை ஆற்றலால் 'இப்படித்தான் இருக்கிறது' என்று உறுதிப்படுத்திக் காட்ட முடியும். முயன்று இதுவரைக் கண்டுள்ள பண்களையாவது முறையாகப் பாடி உறுதியாகத் தமிழர் இசையறிவிலும் இசையாற்றலிலும் காலங்காலமாகச் சிறந்தவர்கள் என்பதை உலகத்தினருக்கு உணர்த்த வேண்டும்.

தமிழரின் இசைமரபு சங்க காலத்துக்கு முன்பே வேரூன்றி சிலப்பதிகார காலத்தில் நன்கு வளர்ந்து தேவார காலத்தில் தழைத்துத் தற்காலத்தில் கிளையும் குலையுமாக நிலைத்து நீண்டு கொண்டிருக்கிறது என்பதை நிலைநாட்டுவது இசைக்கலைஞரின் தலையாயத் தமிழிசைத் தொண்டு. சிந்திப்பவர்களால் மேடையமைத்துத்தான் கொடுக்க முடியும். கலை சிறக்கப் பாடித் தமிழிசையின் பெருமையைக் காட்டக் கலைஞர்களால்தான் முடியும்.

தேவாரப் பாடல்கள் தமிழ்ப் பண்களை வளர்த்த களனிகள். இறைப்பற்றை இசையுடன் ஊட்டிய உணர்ச்சிக் களங்கள். சைவத்தை மக்கள் மனத்தில் உறுதியாய் ஊன்றியக் கருத்துக் குவியல்கள். இனிய இசையில் ஊற்றுக் கண்கள். இசையால் திசை மாறியவர்களை வசமாக நெறிப்படுத்த முடியும் என்பதற்குத் தேவாரப் பாடல்கள் ஆற்றல்மிக்க சான்றுகள்.

திருநாவுக்கரசர் பாடிய சிறப்பிசைப் பாடல்கள்

பண்ணிசைப் பாக்களை மூவர்களும் நயமுறப் பாடியுள்ளனர். திருநாவுக்கரசர் சிறப்பாக நேரிசை, விருத்தம், குறுந்தொகை, தாண்டகம் ஆகிய இசைப்பாடல் அமைப்புகளில் பக்திப் பாடல்களைச் சீர்கொளப் புனைந்துள்ளார். புனிதமான உணர்வில் இறைவனை நினைத்துப் பாடியமையால் இப்பாடல்கள் 'திரு'

என்ற சிறப்படை பெற்றுத் திகழ்கின்றன. இப்பாடல் வகைகளைப் பண் என்று கருதுவாரும் உளர். 'திருநாவுக்கரசர் மட்டுமே பாடிய பண்கள் திருநேரிசை, திருவிருத்தம், திருக்குறுந்தொகை, திருத் தாண்டகம் என்பவையாகும்' என்று திருப்பனந்தாள் ஸ்ரீகாசி மடத்துத் திருநாவுக்கரசர் தேவாரம் பதிப்பின் முன்னுரையில் (பக். iv. 1976) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது சிந்தனைக்கு உரியதாகும். பண்ணாகக் கருதுவதா அல்லது இசைப்பாடல் வகைகளாக ஏற்பதா என்பது பற்றி இசைக்கலை வல்லுநரே முடிவு செய்ய வேண்டும். இவற்றைப் பாடல் வகைகளாகக் கருதி விளக்கம் தரப்படுகிறது.

திருநேரிசைப் பாடல் கொல்லிப் பண்ணில் இருப்பதாக முன்னர் குறிப்பிட்டுள்ள திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் தேவார வெளியீட்டில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. (பக். 4) அதே போன்று திரு விருத்தம் கொல்லிப் பண்ணில் அமைந்து உள்ளதாகக் காட்டப் பட்டுள்ளது. (பக். 7) இவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு நன்கு சிந்திக்கலாம்.

திருநேரிசைப் பாடல் ஒன்றைக் காணலாம். இது சிவபெரு மானைச் சிறப்பித்து நாவுக்கரசரால் பாடப் பெற்றது.

> 'ஓருடம் பிருவ ராகி ஒளிநிலா எறிக்குஞ் சென்னிப்
> பாரிடம் பாணி செய்யப் பயின்றவெம் பரம மூர்த்தி
> காரிடந் தில்லை தன்னுள் கருதுசிற் றம்ப லத்தே
> பேரிடம் பெருக நின்று பிறங்கெரி யாடு மாறே'

இது அறுசீர் விருத்த அமைப்பில் உள்ளது. ஆயினும் நேரான இசையமைப்புடன் சிக்கலின்றி ஒழுகிசையாக அமைந்திருப்பதால் 'நேரிசை' என்று அழைக்கப் பெற்றிருக்கலாம். இப்பெயர் பாடலின் அமைப்பைக் கருதாது இசையைக் கொண்டு கொடுக்கப் பெற்றதாகவே தோன்றுகிறது.

திருவிருத்தம் ஐந்து சீர்களைக் கொண்ட இசைப் பாடலாகக் காணப்படுகிறது.

> 'கருநட்ட கண்டனை அண்டத் தலைவனைக் கற்பகத்தை
> செருநட்ட மும்மதில் எய்யவல் லானைச்செந் தீமுழங்கத்
> திருநட்ட மாடியைத் தில்லைக் கிறையைச் சிற்றம் பலத்துப்

பெருநட்ட மாடியை வானவர் கோனென்று
வாழ்த்துவேனே [4;6;1].

இப்பாடலின் இசைப்பு முறை நேரிசை போன்று அமையாது என்று கருதலாம். பாடலமைப்பு மாற்றமுடன் இருப்பதைக் காணலாம்.

திருக்குறுந்தொகை நான்கு சீர்களைக் கொண்டு வருவதைக் காணலாம்.

'நன்று நாடொறும் நம்வினை போயலும்
என்று இன்பம் தழைக்க இருக்கலாம்
சென்று நீர்திரு வேட்களத் துள்ளுறை
துன்று பொற்சடை யானைத் தொழுமினே'
(திருநா; 156; 1)

திருத்தாண்டகம் முற்றிலும் மாறுபட்ட அமைப்புடன் உள்ளது. ஆறாம் திருமுறையில் நாவுக்கரசர் கோயில் பற்றிப் பாடிய பெரிய திருத்தாண்டகம் ஒன்றைக் கண்டு அதன் இயல்புகளை அறிய முயலலாம்.

'அரியானை அந்தணர் தம்சிந்தை யானை
அருமறையின் அகத்தானை அணுவை யார்க்கும்
தெரியாத தத்துவனைத் தேனைப் பாலைத்
திகழொளியைத் தேவர்கள் தங்கோனை மற்றைக்
கரியானை நான்முகனைக் கனலைக் காற்றைக்
கடைகடலைக் குலவரையைக் கலந்து நின்ற
பெரியானைப் பெரும்பற்றப் புலியூ ரானைப்
பேசாத நாளெல்லாம் பிறவா நாளே'
(திருநா; 215; 1)

இத்திருத்தாண்டகம் எண்சீர் விருத்தமாக இருப்பதைக் காணலாம். இதனை நெடுந்தாண்டகம் என்றும் கூறுவர். இதை விடவும் சீரளவில் குறைந்த தாண்டக இசைப் பாடல்களும் உண்டு. அவற்றைக் குறுந்தாண்டவம் என்றும் கூறுவர்.

தாண்டவம் இசையமைப்பில் சிறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இதனைப் பாடுவதில் நாவுக்கரசர் வல்லவர் என்பதனால் அவரைத் 'தாண்டவ வேந்தன்' என்று சிறப்பித்துக் கூறுவர். தாண்டவத்

தைப் பின்னர் வந்த இறையடியார்கள் பலரும் பாடியுள்ளனர். அதன் வாயிலாக எடுத்துக் கொண்ட கருத்தை விரிவாகவும் சிறப்பாகவும் விளக்க முடியும். இசையும் நன்கு அமையும்.

திருக்குறுந்தொகை பெயருக்கு ஏற்றவாறு நாற்சீராகவும், திருவிருத்தம் ஐஞ்சீராகவும், திருநேரிசை அறுசீராகவும், திருத்தாண்டகம் எண்சீராகவும் அமைந்துள்ளதை அறியலாம். நான்கும் நான்கு நிலையில் இசைக்கும் இயல்பினைப் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இருவகையான இசைப்பாடல்கள் ஒரே பண்ணில் அமைவது உண்டு. பாடல் அமைப்புக் கொண்டே இப்பாடல்கள் வேறு பாடாகக் கருதப்பட்டுள்ளன என்று நினைக்கவே முடிகிறது.

கீதம்

கீதம் என்பது இசைப்பாடல். சம்பந்தர் பாடலைக் 'கிளர் கீதம் (320,3) என்று கூறுவதில் அதன் கிளர்ந்து எழும் தன்மையைக் குறிப்பிடுகிறார். கீதம் என்பதைப் பல பாடல்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார். (228,8; 310,7; 314,7; 326,6; 331,6; 332;4 கீதத்திசை (82;2) அவரால் சிறப்பிக்கப்படுகிறது. கீதத்தொலி (384;7) என்றும் கூறுகிறார். அது 'செந்தமிழ்க் கீதம்' (246;3) என்பதைப் பற்றுணர்வுடன் குறிப்பிடுகிறார். இசைப்பாடல் என்று கருதுவதைத்தான் 'கீதம்' என்ற சொல்லால் கூறுவது தெளிவு. பாடல் என்று சொல்வது இயலாகவும் இசையாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் கீதம் என்பது இசையாகவே அமையும்.

> 'கீதம்வந்த வாய்மையாற் கிளர்தருக் கினார்கலால்
> ஓதிவந்த வாய்மையால் உணர்ந்துறைக்க லாகுமே'
> (310;7)

என்று சம்பந்தர் கீதத்தின் கிளர்ந்தெழும் இயல்பையும் அதனால் ஏற்படும் பெருமையையும் உணர்ந்து உரைக்கிறார்.

சுந்தரர் 'திப்பிய கீதம் பாட' (46;7) என்று சிறப்பான சுவை மிக்க இசைப்பாடல்கள் பாடப்படுவதைக் கூறுகிறார். வண்டுகள் ஒலி செய்வதை 'நாத கீதம் வண்டோது வார்பொழில்' (88;10) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். கீதம் நாத மயமானது. அதை வண்டு ஓதுகிறதாகக் கூறுவது கீதத்தில் அமைந்துள்ள இசைநயம் கருதி என்பதை அறிய வேண்டும். வேதங்கள் இசையுடன் பாடப்படுவதை 'வேத கீதங்கள் பாடலுற' (22;7) என்றும் 'வேத கீதனை' (68;2) என்றும் சுந்தரர் குறிப்பிட்டு காட்டுகிறார்.

இறைவன் 'கீதங்கள் பாடவைத்தார்' (38;9;2) என்பது நாவுக்கரசர் வாக்கு. பலர்கூடி இறைவனை எண்ணி இசைப் பாடல்கள் பாடிப் பரவுவதைப் 'பத்துவாய் கீதம் பாட' (70;10;3) என்று அவர் சொல்லுகிறார். மூவரும் இசைப் பாடலையே கீதம் என்ற சொல்லால் குறிப்பிட்டுக் கூறுகின்றனர். இசைப்பாடலுக்குக் கூறப்பெற்றுள்ளவைக் கீதத்துக்கும் பொருந்தும்.

தேவாரப் பாடல்கள் இறைவனை இசையால் வாழ்த்திப் புகழ்வன. இசையால் உணர்வைப் பெருக்கி அருளுணர்வால் மக்களை இறை ஈடுபாட்டுக்கு இழுத்து அவர்களுடைய வாழ்வில் அமைதியையும் இன்பத்தையும் ஊட்டும் முயற்சி மூவராலும் செய்யப்பெற்றுள்ளது. சைவம் வேரூன்ற இசையின் பங்கு மிகுதி என்பது திருவாசகப் பாடல்கள் மக்கள் மத்தியில் எழுப்பிய உணர்ச்சி யால் நன்கு அறியப்படும். தமிழிசைப் பண்கள் புத்துயிர் பெற்றுத் தமிழ் மக்களிடம் மிகுதியாகப் பயிலத் தொடங்கின. பின்னர் வந்த திருவிசைப்பா பண்களைப் பாடலில் புகுத்தியுள்ளதைத் தேவாரத் தின் நன்கொடையாகக் கருதலாம்.

முடுகியலாகப் பாடலடிகளை அமைத்து இசையின்பத்தைச் சம்பந்தர் பெருக்கியுள்ளார். இவர் கையாண்ட முடுகியல் நடை பின்னர் அருணகிரிநாதர் திருப்புகழில் கைக்கொண்டுள்ள சந்தக் கவிகளுக்கு வித்தாக அமைந்திருக்கலாம் என்று கருதுவது தவறு ஆகாது.மேலும் சம்பந்தர் திருச்சக்கர மாற்று என்ற இசையிலக்கிய வடிவத்தைக் கண்டு பாடல்களைப் புனைவித்துள்ளார்.

மாவின் பாய்ச்சல் (கோமூத்திரி) என்ற இசை அமைப்பையும் சம்பந்தர் பின்பற்றியுள்ளார். அதை அவருடைய இருநூற்றுப் பத்தாம் பதிகத்தில் காணலாம். பசு நடக்கும்போது கழிக்கும் சிறுநீர் தரையில் விழுந்து ஒரு வகை நெழிவான வடிவத்தைக் காட்டும். அதுபோல் முதற்பாடல் கூறும் பெயர்கள் வரிசையின்றிப் பின்வரும் பாடல்கள் வரும். ஒவ்வொரு பாடலிலும் இறுதியில் குறிப்பிட்டுள்ள இடத்தின் பெயர் அடுத்துள்ள பாடலில் முதலாவ தாக இடம் பெறும். இவ்வாறுள்ள பாடலமைப்பையே மாவின் பாய்ச்சல் என்று குறிப்பிடுவர்.

திருத்தாளச்சதி என்று ஒரு இசைப்பாடல் அமைப்பு உள்ளது. அதில் சொற்கட்டுகள் நடனகதியில் அமைக்கப்படும். இசை நயமாகவும் விறுவிறுப்பாகவும் காணப்படும். மக்களை இத்தகைய பாடலிசை மிகவும் கவரும். சம்பந்தர் சில பாடல்களைத் திருத் தாளச்சதியில் அமைத்துள்ளார்.

தந்தத்தா தந்தத்தா தனந்தனந்த தந்தனத்
தானா தானா தானானா தனதன தனனதனா

என்ற தாளத்துக்குப் பொருத்தமாக,

பந்தத்தால் வந்தெப்பால் பயின்றுநின்ற உம்பரப்
பாலே சேர்வா யேனோர்கான் பயில்காண முனிவர்களும்'
(திருஞா; 14; திருத்தாளச்சதி; 1;1)

என்று வரும் பாடலடி உள்ளது.

என்ற சம்பந்தர் பாடல் திருத்தாளச்சதி அமைப்பில் உள்ளது. தாளக்கட்டுடன் இதைப் பாடினால் இசை எவ்வாறு துடிப்புடன் அமையும் என்று நினைத்துப் பார்க்கலாம். இறைவுணர்வை மக்களுக்கு ஊட்டி சைவநெறியைப் பின்பற்ற அவர்களைக்கவர்ந் திழுக்கும் ஆற்றல் மிக்க கருவிகளாக இத்தகைய விறுவிறுப்பிசைப் பாடல்களைக் கருதலாம் தமிழிசையும் சைவநெறியும் இணையாக வளரத் தேவாரப் பாடல்கள் மிகவும் உதவியுள்ளன.

தேவாரம் குறிப்பிடும் இசைக்கருவிகள்

பலவிதமான இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் தேவாரத்தில் காணப்படுகின்றன். இந்தப் பாடல்களில் நாட்டுப்புறமக்கள் இசைக்கும் கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புக்களை எதிர்பார்க்க முடியாது. திருஞானசம்பந்தரின் பாடல்களில் 'இசையாழ்' (3?2;9) இசை வீணை (279;6), 'ஒலிமல்கு வீணை' (161;6) 'கீத முனிசைதரக் கிளரும் வீணை' (275;2) 'குழல் யாழ் முரலத்துன்னிய இன்னிசை' (5;6) 'குழலினிசை' (18;5) 'கூடரவ மொந்தை குழல் யாழ் முழவி னோடும் இசைசெய' (340;7) 'பண்ணமா வீணை' (319;4) 'பண்ணியாழ்' (187,9; 227,3) 'பண்ணில் யாழ்' (370;4) 'பண்ணு லாமம் பாடல் வீணை' (316;8) 'பாட்டொடு பண்முழவு' (145;10) 'பாடல் வீணை முழவங் குழல் மொந்தை பண்ணாகவே' (142;1) 'பாலையாழ்ப் பாட்டு' (108;10) 'யாழ் நரம்பிசை' (353;2) 'யாழின் இசைவல்லார்' (11;11) 'யாழினதிசை' (273;4) 'குழலின்னிசை' (18;5;1) 'குழலார் பண்செய கோல்காவுளான்' (23;7;2) 'பறையா ரொலிசெய் பனையுரே' (37;5;4) 'மண்ணார் முழவதிர' (46;4;4) 'பண்ணுமூன்று வீணையொடு' (47;6;2) 'பறையுஞ் சங்கும் பலியும் ஓவாப் பழன நகராரே' (66;3;4) முதலிய பல குறிப்புக்கள் இசைக்கருவிகள் பற்றி வந்துள்ளன.

முற்காட்டிய குறிப்புக்களிலிருந்து யாழ், வீணை, குழல் போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகளும் முழவு, பறை, மொந்தை ஆகிய தாளவிசைக் கருவிகளும் சங்கும் திருஞான சம்பந்தரின் பாடல்களில் இடம் பெற்றதாக அறியலாம். யாழ், வீணை, குழல் ஆகியவை முறையாகச் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளன. முழவுக்கு நல்ல மதிப்பு இருந்ததை அறியலாம். குறிக்கப் பெற்றுள்ள கருவிகள் அனைத்தும் ஆலயங்களில வாழிபாட்டிசை எழுப்பப் பயன்படுத்தப் படுபவை என்பதை அறிய வேண்டும்.

சம்பந்தரின் பாடல்களில் 'பண்ணார்ந்த வீணை' (6;6;1) 'மாசில் வீணை' 'கறங்கு துடியின் முழக்கும்' (2;6;1) 'பண்ணார் முழவ' (6;6;3) 'பண்ணினார் கின்னரங்கள்' (33;5;2) 'கின்னரந் தன்னை வைத்தர்' (38,9,2) 'கின்னரம் பாடல் கேட்டார்' (43;3;2) 'பாரையாழொடு செவ்வழிபண் கொள' (126;10;1) 'பாடில் வீணை பயின்றவன் வீரட்டம்' (167;1;3) 'குழலொடு கொக்கரை கைத்தாள மொந்தை குறட்பூத முன்பாடத் தானடும்மே' (218;7;1) முதலிய பல இசைக்கருவிகள் பற்றிய குறிப்புக்கள் காணக் கிடைக் கின்றன.

யாழ், வீணை, கின்னரம், குழல் முதலிய பண்ணிசை கருவி களும் முழவு, மொந்தை, துடி போன்ற தாளவிசைக் கருவிகளும் கையினால் போடும் தாளமும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. கின்னரம் மிகுதியாக இடம்பெற்று உள்ளது. முன்னுள்ள இலக்கியங்களில் தாளக் கருவியான பாண்டில் இடம் பெறும். நாவுக்கரசர் கைத் தாளமிடுவதைக் காட்டியுள்ளார்.

சுந்தரர் 'பண்ணியாழ் முரலும்' (88;8) 'பழவேய் முழவதிர' (75;7;1) 'பறையார முழவப் பாட்டொடு பயிலுந் தொண்டர்' (53;1) 'யாழ்முரன் றிருககும் ஆரூரப்பனே' (8;7;4) 'பறைக்கண் ணெடுமபேய்க் கணம்பா டல்செய்ய' (9;8;1) துடியிடை' (11;5;3) முதலிய குறிப்புக்கள் இசைக் கருவிகள் பற்றி வந்துள்ளன. யாழ், வேய்ங்குழல், போன்ற பண்ணிசைக் கருவிகளும் முழவு, பறை, துடி போன்ற தாளவிசைக் கருவிகளும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

தேவார காலத்தில் யாழும் வீணையும் தனித்தனி இசைக் கருவிகளாகக் கருதப்பெற்றுள்ளன. குழல சிறப்பாக மதிக்கப் பெற்றுள்ளது. முழவுக்குத் தாளவிசைக் கருவி நிலையில் நல்ல மதிப்பு உள்ளது. யாழ், வீணை, வேய்ங்குழல், குழல், கின்னரம், முழவு, மொந்தை, துடி, சங்கு போன்ற கருவிகள் வழிபாட்டுக்கு உதவக் கூடியவைகளாகத் தேவாரப் பாடல்களில் குறிக்கப்படு

கின்றன. குழல் தனியாகக் குறிக்கப்படும்போது நாதசுவரத்தைக் குறிப்பிடுகிறதா என்று சிந்திக்கலாம்.

தேவார காலம் தமிழ்நாட்டில் ஓர் இசை மலிந்த காலமாக அமைந்துள்ளது. பழைய பண்ணிசைகளுக்குப் புத்துயிர் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. பண்கள் பலவாகப் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. பல வகை இசைப்பாடல்கள் புதிதாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. செவ்வழிப் பண் (திருநா; 126;10;1) மருதப்பண் (சுந்; 50;2) போன்ற பழைய பண்களைப் பற்றிச் சிறப்பாகக் கருதிக் குறித் துள்ளனர். 'வண்ணம் மூன்றுந் தமிழில் தெரிந்து இசைபாடுவார்' (திருஞா; 211;11) என்று கூறப்பெற்றுள்ளதினால் அடியார்க்கு நல்லார் குறித்துள்ள மூவகை வண்ணப் பாடல்களையும் பாடி யுள்ளனர் என்பது தெளிவு. பழந்தமிழ் இசை மரபைக் காத்து புதுமைப் பொலிவுடன் பலவிதப் பாடல்களைப் படைத்து இசையை நன்கு வளர்த்துச் சமயத்துடன் இணைத்து அதற்கு ஒரு புனிதத் தன்மை கொடுத்து தேவார காலத்தில் சமயக் குரவர்கள் அதற்கு ஒரு மதிப்பை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். தமிழிசையின் மறுமலர்ச்சிக் காலமாகத் தேவார காலத்தைக் கருதலாம்.

தேவாரத்தில் இடம் பெற்றுள்ள பண்களை முறையாகப் பட்டியலிட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இதில் பாடியோர் பெயரும், பாடிய பதிகங்களுக்குரிய பண்களும், பதிக வரிசைகளோடு கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதனால் பல நன்மைகள் ஏற்படும். இசைஞர் இதனைத் துணையாகக் கொண்டு ஏனைய பக்திப் பாடல்களுக்கும் ஒப்பீட்டு முறையில் இசையமைத்து அறிமுகப் படுத்தலாம். மேலும், இன்று கூறப்பட்டு வரும் இசை ராகங் களோடு இவற்றை ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்து, பல புதிய கருத்துகளைத் தமிழிசை உலகிற்கு வழங்கலாம். இவ்வாறு இப் பட்டியல் எல்லாவிதமான ஆய்வுக்கும் உதவ வேண்டுமென்ற நோக்கில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

தேவாரத்தில் பண்கள்

வரிசை எண்.	பாடியோர்	பதிகங்கள்	பண்
1	திருஞான சம்பந்தர்	1-22	நட்டபாடை
2	,,	23-46	தக்கராகம்
3	,,	47-62	பழந்தக்கராகம்
4	,,	63-74	தக்கேசி
5	,,	75-89	குறிஞ்சி
6	,,	104-128	வியாழக்குறிஞ்சி
7	,,	129-135	மேகராகக் குறிஞ்சி
8	,,	136	யாழ்மூரி
9	,,	137-175	இந்தளம்
10	,,	176-189	சீகாமரம்
11	,,	190-218	காந்தாரம்
12	,,	219-233	பியந்தைக் காந்தாரம்
13	,,	234-248	நட்டராகம்

14	,,	249-258	செவ்வழி
15	,,	259-281	காந்தார பஞ்சமம்
16	,,	282-299	கொல்லி
17	,,	300	கொல்லிக் கௌவாணம்
18	,,	301-313	கௌசிகம்
19	,,	314-324	பஞ்சமம்
20	,,	325	சாதாரி
21	,,	326-346	சாதாரி
22	,,	347-357	சாதாரி
23	,,	358-374	பழம்பஞ்சுரம்
24	,,	375	கௌசிகம்
25	,,	376-381	புறநீர்மை
26	,,	382-383	அந்தாளிக்குறிஞ்சி
27	திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள்	1	கொல்லி
28	,,	2-7	காந்தாரம்
29	,,	8	பியந்தைக் காந்தாரம்
30	,,	9	சாதாரி
31	,,	10-11	காந்தார பஞ்சமம்
32	,,	12-13	பழந்தக்கராகம்

33	,,	14-15	பழம்-பஞ்சுரம்
34	,,	16-18	இந்தளம்
35	,,	19-20	சீகாமரம்
36	,,	21	குறிஞ்சி
37	,,	22-23	கொல்லி
38	,,	80-81	கொல்லி
39	சுந்தரர்	1-12	இந்தளம்
40	,,	13-16	தக்கராகம்
41	,,	17-37	நட்டராகம்
42	,,	38-46	கொல்லிக் கெவவாணம்
43	,,	47-53	பழம்-பஞ்சுரம்
44	,,	54-70	தக்கேசி
45	,,	71-75	காந்தாரம்
46	,,	76	பியந்தைக் காந்தாரம்
47	,,	77	காந்தார பஞ்சமம்
48	,,	78-82	நட்ட பாடை
49	,,	83-85	புறநீர்மை
50	,,	86-89	சீகாமரம்
51	,,	90-93	குறிஞ்சி
52	,,	94	கௌசிகம்
53	,,	95	செந்துருத்தி
54	,,	96-100	பஞ்சமம்

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் இசை

வைணவச் சமயம் தழைக்கப் பன்னிரு ஆழ்வார்கள் திருமாலிடம் நிறைந்த பற்றுடன் சிறந்த பாடல்களை இசைநயம் பொலியப் பாடிக் களித்ததை நூலாகத் தொகுத்து நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்த மாகத் தமிழுக்கு அருட்கொடையாக வழங்கியுள்ளனர். திருமாலின் பெருமைகளை நவில்வதுடன் அக்கடவுளிடம் பற்றுணர்வு கொண்டு பரவினால் அடையும் கிடைப்பதற்கு அரிய பேற்றையும் விளக்கி யுள்ளனர். அத்தனைப் பாடல்களும் இன்னிசை மலிந்த இன்சுவைக் கனிகள். உணர்வைத் தட்டி எழுப்பும் இசைக் கலப்புடன் அத்தனைப் பாடல்களும் இனிய மொழியாகத் தரப்பெற்றுள்ளன.

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தின் உயர்தனிச் சிறப்புக்களை எடுத்துக் காட்டும் வேதாந்த ராமாநுஜ தேசிகன் அருளிய மங்கள சாசனம் கூறுவதைக் கண்டு இந்நூலின் அரும்பெரும் சிறப்புக்களை நன்கு உணரலாம். இப்பிரபந்தங்கள் 'தொண்டர்க்கு அமுதுண்ணச் சொல் மாலைகள்' என்றும் 'பார்பரவு இன்கவி பாடும்' என்றும் 'பாலேய் தமிழர் இசைகாரர் பத்தர் பரவும் ஆயிரம்' என்றும் 'நன்னறையூர் நின்ற நம்பிதன் நல்ல மாமலர்ச் சேவடி சென்னியில் சூடியும் தொழுதும் எழுந்தாடியும் தொண்டர்களுக்கு அவன் சொன்ன சொல்மாலை' என்றும் 'மகிழ்ந்து பாடும் செய்ய தமிழ்மாலைகள்' என்றும் பலவகையாகப் பேசப்பட்டிருப்பதை மகா தேசிகன் தேர்ந்து எடுத்துக் காட்டும் சிறப்புக்களாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளார்.[8] இம்மங்களாசாசனத்தில் குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளவை அனைத்தும் சிந்தனைக்கு உரியவை. இனியதின் சுவையை அரிது முயன்று எளியதாக்கிப் பெருமை காண அவை நயமாகத் தரப்பெற்றுள்ளன.

திவ்வியப் பிரபந்த பாடல்கள் தொண்டர்கள் அமுதாகக் கொள்ளத் தக்கச் சொல்மாலைகள். இப்பாடல்களில் அமைந்த இறைப் பற்றுண்மையை இது விளக்கும். சொற்கள் இழைந்து அழகுபெற்று மணம்மிக்க மலர்மாலைகள் போன்றுள்ளன. இது கவியமைப்பின் சிறப்பைக் காட்டும். அவை இன்கவிகள். இது சுவைமிக்கக் கருத்து வளத்தை விளக்கும். 'தமிழர் இசைகாரர் பத்தர் பரவும் ஆயிரம்' என்று குறிப்பிடுவதில் தமிழும், இசையும், பக்தியும் இப்பாடல்களில் சிறப்பிடம் பெறுவதைக் காணலாம். இவை அனைத்தும் மகிழ்வு கொண்டு இசையுடன் பாடுவதற்காகத்

---

7. *வேதாந்த ராமானுஜ தேசிகன், மங்களாசாசனம், நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம், திருவேங்கடத்தான் திருமன்றம பதிப்பு, சென்னை, (1973) பக். 3-4.*

தமிழால் தொடுக்கப்பட்ட மாலைகள் என்பது குறிப்பிட்டு காணத் தக்கதாகும். இவ்வாறு திவ்வியப் பிரபந்தத்தின் உயர்வு கூறப் படுகிறது. இசைக்கு ஒரு முக்கியமான பங்கு இந்த பாடல்களில் இருப்பது நன்கு விளங்கும்.

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் இசைக் குறிப்புக்களைத் தேடுவதை விட பாடல்களில் அமைந்துள்ள பண்கள், இசைநயம் ஆகியவற்றைக் காண்பது நல்ல பயனைத் தரும். பல வகையான இசைப்பாடல் அமைப்புக்களைக் கொண்டு பாடல்கள் புனையப் பெற்றுள்ளன. திருவாசகத்தைப் போன்று பல வகையான பாடல் கள் காணப்படுகின்றன. தேவாரத்தைப் போன்று பலவகையான பண்களில் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. அவை தாள அமைப்பு கொண்டவை என்பது குறித்துக் காட்டப்பெற்றுள்ளன.

இசைக் கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் மிகுதியாகக் காணப் படவில்லை. கண்ணனின் குழலிசை பற்றிய செய்திகள் பெருமளவு இடம்பெற்றுள்ளன. இறைப் பற்றாளர்கள் பாடுவதில் வணக்கமும் வழிபாடும் மிகுதியாக இருக்கும். இசை அவர்களுக்கு ஒரு கருவியாக உதவும். திவ்வியப் பிரபந்த பாடல்களின் இசையமைப்பை அறிய இசைப்பாடல் வகைகளைக் காண்பது மிகவும் தேவை.

இசைப் பாடல் வகைகள்

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் மரபமைப்பு பாடலில் இசை பயின்று வருவதை மிகுதியாகக் கண்டு சுவைக்கலாம். பாடலமைப் பில் மரபையும் இசையமைப்பில் நாட்டுப்புற மக்களின் வழக்கையும் கொண்ட பல பாடல்களை ஆழ்வார்கள் மிக இனிமையாக வழிபடும் உணர்வுப் பிழிவுகளாகப் பாடியுள்ளனர். அவற்றுள் சிலவற்றைக் காண்பது இசைப்புலப் பாட்டுக்கு நன்கு உதவும்.

பல்லாண்டு பாடல்

பல்லாண்டு வாழ வரழ்த்துவது மக்களின் இனிய வழக்கம். இப்பொருளமைந்த பாடல்கள் முன்பிருந்து வழக்கததில உள்ளது. ஒரு ஆற்றைக் குறிப்பிட்டு அதிலுள்ள மணலை விடவும் அதிக நாட்கள் வாழ்க என்று வாழ்த்துவதைச் சங்க காலப் பாடல்களில் காணலாம். இத்தகைய வாழ்வு அன்பு நிலையையும் ஆர்வ நிலையையும் காட்டுவதாகும். திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் காணப்படும் திருப்பல்லாண்டு பாடல்கள் தனிச் சிறப்பு கொண்டு விளங்குகின்றன. அதிலுள்ள இசையும் தனி அமைப்புடன் காணப்படுகிறது.

'பல்லாண்டு பல்லாண்டு பல்லாயிரத் தாண்டு
பல்கோடி நூறாயிரம்
மல்லாண்ட திண்டோள் மணிவண் ணாவுன்
செவ்வடி செவ்விதிருக் காப்பு'
(பெரியாழ்வார் திருமொழி; 1;1)

என்ற பெரியாழ்வார் திருமொழியை இசைத்துப் பார்க்கலாம். அதில் தனிச் சிறப்பும் இனிமையான இசையும் இணைந்திருப்பதை அறியலாம். பாடல் அமைப்பில் தாளக் கட்டும் இருப்பதை உணர லாம். இந்நூலிலுள்ள பல்லாண்டு பாடல் அதிலுள்ள பாடலமைப் புக்கும் இசையமைப்புக்கும் சரியான இலக்கண கூறுகளைக் கொண்டு விளங்குகிறது. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தின் முதல் பாடலே இசையமைப்பில் தனித்துவச் சிறப்புடையதாகக் காணப் படுகிறது.

தாலாட்டிசைப் பாடல்

தாலாட்டு உலகமெங்கும் தாய்மைவுணர்வில் எழும் இசைப் பாடல். எங்கும் உணர்வு ஒன்றே ஆனாலும் பாடலின் இசையும் அமைப்பும் இடத்துக்கு இடம் வேறுபடுகின்றன. தமிழ்நாட்டுத் தாலாட்டிசை 'ஆரிராரோ ராராரோ' என்ற இசைத் தொடக்கத் துடன் நீலாம்பரி ராகத்தில் அமைவது பொதுநிலை. அந்த பொதுவமைப்பைப் பின்பற்றிப் பெரியாழ்வார் இறைவனாகிய குழந்தைக்கு மாணிக்கத் தொட்டில் கட்டி மனநிறைவாகத் தாலாட்டிசை கூட்டிப் பாடுவதைக் காணலாம்.

'மாணிக்கம் கட்டி வயிரம் இடைகட்டி
ஆணிப்பொன் னாற்செய்த வண்ணச் சிறுதொட்டில்
பேணி யுனக்குப் பிரமன் விடுதந்தான்
மாணிக் குறளனே தாலேலோ
வைய மளந்தானே தாலேலோ' (பெரியாழ்வார்; 4;1)

தாலாட்டிசைக்காகப் பாடலமைப்பையே மாற்றி விடுகிறார் பெரி யாழ்வார். ஈற்றடி நீண்டு மடிவதைப் பார்க்கலாம். இசைக்கு உயர்வு கொடுத்தமை இதனால் விளங்கும். இவ்வாறு பத்து தாலாட்டிசைப் பாடல்களை அமைத்துப் பாடியுள்ளார். இது கனிவான இசையுடையது. அதற்குத் தக்கவாறு சொல்லும் பொருளும் பாவி வைக்கப் பெற்றுள்ளன. முதல் மூன்றடியில் ஒழுகிய இசை நான்காமடியில் துள்ளிக் குதித்துப் பாய்வதைக் காணலாம்.

அரியவழக்கிசைப் பாடல்கள்

பாடல்களின் இசையமைப்பில் பல வகைகள் உள்ளன. பண்ணிசையமைக்கும் பாடல்கள் திருத்தம் பெற்றவை. அவற்றின் இசை முறைப்படுத்தப்பட்டது. நாட்டுப் புறப் பாடல் போன்ற வற்றில் சுவையான இசையுண்டு. ஆனால் சரியான இசையமைப் புக்கு உட்படுவதாகக் கருத முடியாது. அத்தகைய இசைப் பாடல் களை இருவகையாகப் பிரித்துக் காணலாம். ஒன்று பெருவழக் கிசைப் பாடல்கள் அடுத்தது அரிய வழக்கிசைப் பாடல்கள். தாலாட்டு, புலம்பல் போன்றவற்றைப் பெருவழக்கிசை உடையன வாகக் கருதலாம். உலக்கைப் பாட்டு, சுண்ணமிடித்தல் பாட்டு, கோத்தும்பிப் பாட்டு முதலியவற்றை அரிய வழக்கிசை உள்ளவை எனக் கருதுவது பொருந்தும்.

திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் அரியவழக்கிசைப் பாடல்கள் பல உள்ளன. திருவாசகத்திலும் அம்மாதிரிப் பாடல்களைக் காணலாம். காக்கையை வாவென அழைத்தல், பூச்சூட்டல் பாட்டு, சீலைக் குதம்பைப் பாட்டு போன்றவைத் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் காணப் படும் அரிய வழக்கிசைப் பாடல்கள். அவற்றில் இசைநயம் உண்டு. ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு இசையமைப்பு கொண்டு விளங்கும்.

பூச்சி காட்டுதல் என்றொரு வகை இசைப்பாட்டைப் பெரியாழ் வார் பாடுகிறார். குழந்தைகளைப் பூச்சி காட்டி அச்சுறுத்துவது வழக்கம். அதைப் பின்பற்றி இசைப்பாடல் புனைவதைப் பூச்சி காட்டுதல் என்று குறிப்பிடுகின்றனர். இவ்விசை அமைப்பில் பத்துப் பாடல்கள் உள்ளன.

'பதக முதலைவாய்ப் பட்ட களிறு
கதறிக்கை கூப்பியென் கண்ணாகண் ணாவென்ன
உதவப்புள் ளூர்ந்தங் குறுதுயர் தீர்த்த
அதகன்வந் தப்பூச்சி காட்டு கின்றான்
அம்மனே அப்பூச்சி காட்டுகிறான்' (1;2;1;9)

இப்பாடலில் பூச்சி காட்டும் வழக்கம் காட்டப்படுகிறது. அதை உணர்த்தும் பாடலுக்கு ஒரு வடிவம் கொடுக்கப்படுகிறது. ஈற்றடி நீண்டு வருகிறது. ஒரு வகை இசை அமைகிறது. இவ்விசையை முயன்றால் ஒரு பண்ணில் அடக்கலாம். இதுவரை அறிந்துள்ள பண்ணுக்குள் அடங்கா விட்டால் இதற்கேற்றவாறு ஒரு புதிய பண்ணை இந்தப் பாடலைக் கொண்டு கண்டுபிடிக்கலாம். அதே

பண்ணமைப்பில் பத்துப் பாடல்களையும் பாட வேண்டும். முடியு மானால் பண்ணமைப்பைச் சரியென ஒப்புக்கொள்ளலாம். அதனால் இசைக்கலை வளரும் என்பது உறுதி.

காது குத்தல் பாடல் இவ்வகையைச் சேர்ந்தது. பெரியாழ்வார் கண்ணனைக் குழந்தையாகக் கருதி அவனுக்குக் காதுகுத்த வேண்டும் என்று கருதித் தாயுள்ளம் கனியப் பத்துப் பாடல்களைப் பாடுகிறார். அவை தனியிசையாகத் திரண்டு பாய்கின்றன.

'பேய்ப்பால் முலையுண்ட பித்தனே கேசவ
நம்பீ உன்னைக்காது குத்த
ஆய்ப்பாலர் பெண்டுக ளெல்லாரும் வந்தார்
அடைக்காய் திருத்திநான் வைத்தேன்'
(1;2;3;1;3-4)

கண்ணனிடம் நேரில் கூறுவது போன்ற நாடகவுணர்வுப் பாடலை அத்தகைய உணர்வு எழுப்பும் இசையில் பாடிச் சுவைக்கலாம்.

இவை போன்று நீராடல் பாடல், குழல் வாரக் காக்கையைப் வாவென அழைக்கும் பாடல், கோல்கொண்டு வாவெனக் கூறும் பாடல், 'பூச்சூட்டும் பாடல், காப்பிடும் பாடல் முதலியவற்றைப் பெரியாழ்வார் உணர்ச்சி ததும்ப இசைத்துப் பாடுகிறார். இவற்றுள் காக்கையழைப்பு, கோல் கொண்டு வரக் கூறல் ஆகியவை அமைப்பு மாற்றமுடன் காணப்படுகின்றன. ஒரு காக்கையழைப்புப் பாடலைக் காணலாம்.

'மன்னன்தன் தேவிமார் கண்டு மகிழ்வெய்த
முன்னிவ் வுலகினை முற்று மளந்தவன்
பொன்னின் முடியினைப் பூவணை மேல்வைத்து
பின்னே யிருந்துகுழல் வாராய்க் காக்காய்
பேராயி ரத்தான்குழல் வாராய்க் காக்காய்' (1;2;5;9)

ஈற்றடி நீண்டு அடுக்குத் தொடர்போல் அமைந்து பாடற்கருத்துக்கு மட்டுமின்றி இசைக்கும் ஆற்றல் கொடுக்கும் சிறப்பைக் காணலாம். இவ்வாறு அமையும் பாடல்கள் தேவாரத்திலும் (நாவுக்கரசர் பாடல்) இருப்பதைக் காணலாம். இத்தகைய பாடல்களை ஆழ்வார் ஏன் பாடியுள்ளார் என்பதைச் சிந்திக்கலாம். அவருடைய இறை யுணர்வு வளமுடன் படர்ந்து மக்கள் மனதைத் தொடர்ந்து தொட வேண்டும் என்பது நோக்கம். இசை நோக்கம் நிறைவேறும்

வாயிலாக அமைவதைக் காண வேண்டும். மக்களிசை அவர்களை எளிதாகக் கவரும் இயல்புடையது. இதை உணர்ந்த ஆழ்வார் இத்தகைய பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

சீலைக் குதம்பைப் பாடல் கண்ணனின் அன்னை பாடுவது போன்று அமைந்தது. கண்ணன் ஒப்பனையுடன் வருவதைக் கண்டு உவப்பு மிகுதியால் தன்னைப் போன்று பிற பெண்களும் அவ்வுணர்வில் பங்கு கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆவலில் இசையுடன் இனிது பாடுவதாகும். முதற்பாடலே முத்தாய்ப்பாய் விளங்குகிறது.

'சீலைக் குதம்பை ஒருகா தொருகாது
செந்நிற மேல்தோன் றிப்பூ
கோலப் பணைக்கச்சும் கூறை யுடையும்
குளிர்முத் தின்கோ லமும்
காலிப் பின்னே வருகின்ற கடல்வண்ணன்
வேடத்தை வந்து காணீர்
ஞாலந்துப் புத்திரனைப் பெற்றார் நங்கைமீர்
நானே மற்றாரு மில்லை' (1;3;3;1)

முதலிரண்டடிகளின் இசைநயம் சிறப்புடன் அமைந்து பாடலுக்கு வேகத்தைத் தருவதைக் காணலாம். பாடல் முழுவதும் நாடகப் பாங்கு படர்ந்துள்ளது. உந்தி பறத்தல் என்னும் பாடலும் இசைச் சிறப்பு மிக்கது. இவ்வாறு பல்வகை அரியவழக்கிசைப் பாடல்களை சுவையுடன் படைத்துப் பெரியாழ்வார் தருகிறார்.

திருப்பாவைப் பாடல்

ஆண்டாளின் திருப்பாவை அரிய இசைப்பாடல். மாணிக்க வாசகரின் திருவெம்பாவையுடன் ஒப்பு நோக்கிக் காண்பதற்கு உரியது.

'ஆழி மழைக்கண்ணா ஒன்றுநீ கைகரவேல்
ஆழியுள் புக்கு முகந்துகொ டார்த்தேறி
ஊழி முதல்வ னுருவம்போல் மெய்கறுத்து
பாழியத் தோளுடைப் பற்பநா பன்கையில்

ஆழிபோல் மின்னி வலம்புரிபோல் நின்றதிர்ந்து
தாழாதே சார்ங்க முதைத்த சரமழைபோல்
வாழ வுலகினிற் பெய்திடாய் நாங்களும்
மார்கழி நீராட மகிழ்ந்தேலோ ரெம்பாவாய்'
(திருப்பாவை; 4)

மற்ற வகைப் பாடலிலிருந்து இது இசைமாறும் போக்கை இப் பாடலின் அமைப்பு கொண்டே அறியலாம். வேண்டுதல் இசையாகப் பாடுவதில் சுவைமிகும். இதிலுள்ள முப்பத்தொரு பாடல்களும் இசையமைப்பில் ஒத்துள்ளன. பாடிப் பார்க்கலாம். சுவை தெரியும். இசைச் சிறப்புடைய இனிய பாடல்கள்.

சந்தவிருத்தப் பாடல்

திருமழிசை ஆழ்வார் பாடல்கள் சந்தவமைப்பு உடைய விருத்தப் பாக்கள். இதன் இசையமைப்பு வேறுபாடுடையது. ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'ஐந்துமைந்து மைந்துமாகி அல்லவற் றுளாயுமாய்
ஐந்து மூன்று மொன்றுமாகி நின்றவாதி தேவனே
ஐந்துமைந்து மைந்துமாகி யந்தரத்த ணைந்துநின்று
ஐந்துமைந்து மாயநின்னை யாவர்காண வல்லரே'
(திருச்சந்த விருத்தம்; 3)

இசைநயமிருப்பினும் இது பாடுவதற்கு எளியதாகத் தோன்ற வில்லை. இதில் அமைந்துள்ள கருத்தைப் போன்று அமைந்துள்ள இசையும் பாடுதற்கு அரிதாகவே தோன்றுகிறது.

திருமாலைப் பாடல்

திருமாலைப் பாடல்கள் தொண்டரடிப்பொடியாழ்வாரால் எளிமையான இசையில் இனிதாகப் பாடல் பெற்றுள்ளனவாகத் தோன்றுகின்றன.

'பச்சைமா மலைபோல் மேனிப்
பவளவாய்க் கமலச் செங்கண்
அச்சுதா அமர ரேறே
ஆயர்தம் கொழுந்தே என்னும்
இச்சுவை தவிர யான்போய்
இந்திர லோக மாளும்
அச்சுவை பெறினும் வேண்டேன்
அரங்கமா நகரு ளானே' (திருமாலை; 2)

ஒழுகிய நடையில் வழியும் இசையுடன் அமைந்த பாட்டாக இது காணப்படுகிறது. திருமாலையிலுள்ள நாற்பத்தைந்து பாடல்களும் இவ்வாறே இசையமைந்து காணப்படுகின்றன.

பண்ணிசைப் பாடல்கள்

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் தேவாரம், திருவிசைப்பா போன்று பண்களுடைய பாடல்கள் பல உள்ளன. அவை தாள அமைப்பில் இருப்பதாகவும் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன. அனைத்தும் தமிழிசைப் பண்கள். தமிழர் அறிந்த தாளங்களில் இந்தப் பாடல்கள் இணைந்து இசைக்கின்றன. முதிர்ந்த குறிஞ்சிப் பண்ணில் ஏழொத்து தாளத்தில் அமைந்த ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

'வாலி மாவலத் தொருவன துடல்கெட
வரிசிலை வளைவித்தன்று
ஏல நாறுதண் தடம்பொழி லிடம்பெற
இருந்தநல் லிமயத்துள்
ஆலி மாமுகில் அதிர்தர அருவரை
அகடுற முகடேறி
பீலி மாமயில் நடஞ்செயும் தடஞ்சுனைப்
பிருதிசென் றடைநெஞ்சே'

(பெரிய திருமொழி 1; 2; 1)

முதிர்ந்த குறிஞ்சிப் பண்ணின் அமைப்பை இப்பகுதிப் பாடல்களை இசைத்துப் பாடி அறிதல் வேண்டும் பண் இனியது என்பதைப் பாடலின் போக்கிலிருந்து அறியலாம். குறிஞ்சிப் பண்ணிலிருந்து இந்தப் பண் வேறுபடுவதாகத் தோன்றுகிறது. தாளம் முதல் இரண்டு அடிகளைப் பாடியதும் அறியலாம்.

இதே அமைப்பைச் சற்று வேறுபாட்டுடன் பயன்படுத்தும் இவருடைய திருச்சாளக் கிராமப் பாடல்கள் செந்துருத்திப் பண்ணில் ஏழொத்து தாள அமைப்பில் காணப்படுகின்றன.

'தாயாய் வந்த பேயுயிரும்
தயிரும் இழுதும் உடனுண்ட
வாயான் தூய வரியுருவில்
குறளாய்ச் சென்று மாவலியை

ஏயா ணிருப்ப மூவடிமண்
இன்றே தாவென்று உலகேழும்
தாயான் காய மலர்வண்ணன்
சாளக் கிரமா மடைநெஞ்சே'

(பெரியதிருமொழி, 1; 5; 6)

இப்பாடலைப் பாடி இதனுடன் வேறு இலக்கியத்தில் உள்ள செந்துருத்திப் பண்ணையும் பாடி இரண்டும் வேறுபட்டால் பண்ணமைப்பு முறை நன்கு அமைந்துள்ளதாகக் கருதலாம். முன்னுள்ள பாடல் இதிலிருந்து மாறி இசைப்பதைக் காணலாம்.

இடையொத்துத் தாளத்தில் பாடவேண்டிய பாடலில் சீகாமரப் பண் அமைந்திருக்கும் முறையைக் காணப் பெரிய திருமொழியிலுள்ள ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'கொங்க லர்ந்த மலர்க்குருந்த
மொசித்த கோவல னெம்பிரான்
சங்கு தங்கு தடங்க டல்துயில்
கொண்ட தாமரைக் கண்ணினன்
பொங்கு புள்ளினை வாய்பி ளந்த
புராணர் தம்மிடம் பொங்குநீர்
செங்க யல்திளைக் கும்சு னைத்திரு
வேங்க டமடை நெஞ்சமே'

(பெரியதிருமொழி, 1; 8; 1)

இந்தப் பாடலைப் படிக்கும் போதே ஒருவித இசையமைப்பு தோன்றுவதைக் காணலாம். சொற்றொடர்களை அடுக்கியுள்ள முறையில் தாளக்கட்டுள்ள இடம் தென்படுவதாகத் தோன்றுகிறது. இது அறுசீர் விருத்தமாக உள்ளது. முன்பு காட்டியுள்ள செந்துருத்திப் பண்ணுக்கு உரிய பாடலும அறுசீர் விருத்தமாகவே அமைந்துள்ளது. ஆனால் சொல்லமைப்பு முறையில ஓசை வேறுபாடு காணப்படுகிறது. இசை வல்லுநர் பாடி வேறுபாடுகளை உணர்த்தினால் பண் இனிது விளங்கும்.

மேகராகக் குறிஞ்சி அமைந்துள்ள பாடல் ஒன்றைப் பார்க்கலாம்.

'நீரார் கடலும் நீலனும் முழுதுண்டு
ஏரா லமிளந் தளிர்மேல் துயிலெந்தாய்
சீரார் திருவேங் கடமா மலைமேய
ஆரா அமுதே அடியேற் கருளாயே'

(பெரியதிருமொழி, 1; 10; 3)

ஏழொத்தில் அமைந்துள்ள இப்பாடல் நாற்சீரால் அமைந்துள்ளது. இப்பண்ணுக்குரிய இசையமைப்பு இத்தகைய பாடல்களில் நன்கு அமைகிறது.

பாடலில் சொல்லமைப்பு நன்றாக இருக்கவேண்டுமானால் புலவருக்கு இசையமைப்பு முறை நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்றே தோன்றுகிறது. படிக்கும் போதே காதைக் கவரும்படி இந்தப் பாடலின் சொல்லமைப்பு இருப்பதைக் காணலாம். பழந்தக்கராகப் பாடல்கள் ஐந்து சீர்களைக் கொண்டு அமைகின்றன. ஆனால் ஒரு பாடலில் வேறுபாடு காணப்படுகிறது.

'முனியன் மூர்த்தி மூவராகி வேதம் விரித்துரைத்த
புனிதன் பூவை வண்ணனண்ணல்
புண்ணியன் விண்ணவர்கோன்
தனியன் சேயன் தானொருவன் ஆகிலும்
தன்னயடியார்க்கு
இனியன் எந்தை யெம்பெருமான் எவ்வுள் கிடந்தானே.

(பெரியதிருமொழி; 2; 2; 8,)

இதன் காரணம் சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. வரம்பிகந்து இரண்டாமடி நீண்டுள்ளது. சொல் அமைப்பும் இசையமைப்பும் மாறுபாடாகவே தோன்றுகின்றன. காரணத்தைக் கண்டறிவது நலம்.

தோடி என்பது இன்றும் வழக்கத்திலுள்ள ஒரு பண். இன்றைய பண்ணமைப்பில் எட்டாவது மேளகர்த்தாவாகத் தோடி (ஹனுமத்தோடி) உள்ளது. இப்பண்ணில் அமைந்த பாடல்கள் தேவாரத்திலோ திருவிசைப்பாவிலோ இல்லை. ஆனால் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பெரியதிருமொழிப் பாடலாகப் பத்து தோடியில் பாடப் பெற்றுள்ளன.

'ஆங்கு மாவலி வேள்வியி லிரந்துசென்
றகலிட மளந்துஆயர்
பூங்கொ டிக்கின விடைபொரு தவனிடம்
பொன்மலர் திகழ்வேங்கை
கொங்கு செண்பகக் கொம்பினில் குதிகொடு
குரங்கினம் இரைத்தோடி
தேங்க லந்தண் பலங்கனி நுகர்தரு
திருவயிந் திரபுரமே' (பெரிய திருமொழி; 3, 1, 5,)

இது ஆறு சீரடிகளால் வந்த பாடல். இதை இன்று நன்கு தெரிந்துள்ள தோடியில் பாடி இசைத்தன்மை காண்பதாயின் மறைவான உண்மைகளை அறிய வழி தோன்றும்.

பண்கள்

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்கள் மறைந்த பல தமிழிசைப் பண்களைத் துலக்கிக் காண்பதற்கு வாயிலமைத்துக் கொடுக்கும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. இதில் காணப்படும் பண்களை வரிசைப் படுத்திப் பார்க்கலாம்.

பண்கள்

1. இந்தளம்
2. கவ்வாணம்
3. காந்தாரம்
4. குறண்டி
5. குறிஞ்சி
6. கொல்லி
7. கைசிகம்
8. சீகாமரம்
9. செந்திருதி
10. செருந்தி
11. தக்கராகம்
12. தக்கேசி
13. தோடி
14. நட்டபாடை
15. நட்டராகம்
16. நாட்டம்
17. நைவளம்
18. பஞ்சமம்
19. பஞ்சுரம்
20. பழஞ்சுரம்
21. பழந்தக்கராகம்
22. பழம்பஞ்சுரம்
23. பாலையாழ்
24. பியந்தை
25. புறநீர்மை
26. முதிர்ந்த குறிஞ்சி
27. மேகராகக் குறிஞ்சி
28. வியந்தம்
29. வியாழக்குறிஞ்சி

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் மொத்தம் இருபத்தொன்பது பண்களில் பாடல்கள் இருப்பதாகக் குறிப்புகளிலிருந்து தெரிகிறது. தேவாரத்தில் இருபத்திமூன்று பண்களே அடையாளம் கண்டு கூறப்பெற்றுள்ளன. தேவாரத்திலுள்ள காந்தார பஞ்சமும், கொல்லி கொவாணம், சாதாரி, செவ்வழி, தக்கராகம், நட்டபாடை, பியந்தைக் காந்தாரம், யாழ்மூரி ஆகிய எட்டுப் பண்களும் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் இல்லை. கவ்வாணம், குறண்டி, செருந்தி, தோடி, நட்டபாடை, நாட்டம், நைவளம், பஞ்சுரம், பழஞ்சுரம். பாலையாழ், பியந்தை, முதிர்ந்த குறிஞ்சி, மேகராகக் குறிஞ்சி, வியந்தம் ஆகிய பதினான்கு பண்களும் கூடுதலாகத் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் உள்ளன.

சங்ககாலப் பண்களான, குறிஞ்சி, நைவளம், பஞ்சுரம் ஆகியவை திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் உள்ளன. தற்காலப் பண்களான தோடி, இந்தளம் (இந்தோளம்) இதில் காணப்படுகின்றன. இந்தளம் தோடியுடன் மிகத் தொடர்புடைய சன்னிய ராகம் என்பது அறியத்தக்கது. தேவாரத்தில் குறிஞ்சி, செவ்வழி ஆகிய சங்ககாலப் பண்கள் உள்ளன. தற்கால வழக்கிலுள்ள இந்தளம் தேவாரத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது. இவற்றைக் காணும் போது அக்கால இசைவளர்ச்சி நிலையில் ஒருவகையான ஒற்றுமைக் கூறுகள் இருப்பது நன்கு விளங்கும்.

பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்கள் வண்ணங்களாகப் பகுக்கப் பட்டுள்ளன. வண்ணங்கள் இசைப்பாடல்கள் என்பது தெளிவு. ஆனால், ஒவ்வொருவகை வண்ணமும் அவற்றிற்குரிய பண்களில் அமைந்திருக்கும் என்று நம்பலாம். தாளங்கள், தூக்கு என்று கருதப்பட்டுள்ளன. சங்ககாலப் பாடலான பதிற்றுப்பத்தின் பண்ணமைப்பு முறையான வண்ணமும் தாள அமைப்பு முறையான தூக்கும் கால ஓட்டத்தில் மறைந்துவிட்டன. பரிபாடல் பண்ணமைப்பு முறை பக்திக் கால பண்ணமைப்பு முறையை ஒத்துக் காணப்படுகிறது. பரிபாடலில் மிகுதியாகக் காணப்படும் பாலையாழ் பண்ணமைப்பில் பாடல்கள் நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் காணப்படுகின்றன. இவற்றைக் கொண்டு சங்ககாலத் தமிழிசை மரபு தொடர்ச்சியாக இடையறாது வளர்ந்து வருவதைக் காணலாம்.

தாளங்கள்

நாலாயிர திவ்வியப் பாடல்கள் பலவற்றைப் பாடுவதற்குரிய தாளங்கள் தரப்பெற்றுள்ளன. தேவாரப் பாடல்களில் தாளங்கள்

குறிப்பிடப்படவில்லை. இசைப் பாடல்களுக்குத் தாளம் மிகவும் முக்கியமானது. பரிபாடல்கள் பலவற்றிற்குத் தூக்கு தரப் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். தாளங்களைத் தட்டுதல் அல்லது ஒற்றுதலை எண்ணிக் கணக்கிட்டுப் பெயர் கூறுவது இன்றுவரை வழக்கம், நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் உள்ள தாளங்கள் எவையெனக் காணலாம்.

தாளங்கள்

1. இடையொத்து
2. ஏழொத்து
3. ஒன்பதொத்து
4. கடையொத்து
5. மழுமுடித்தல்
6. மிடைந்தொத்து
7. முடுகின மிடைந்தொத்து

ஏழு தாளங்கள் இருப்பதாக அறிய முடிகிறது. 'ஒத்து' என்பது ஒற்றுதலைக் குறிப்பதாகக் கருதலாம். கடை, இடை, மிடை ஆகிய வற்றைத் தாளமிடும் வேக அளவைக் குறிப்பதாக நினைக்கலாம். முடுகின மிடைந்தொத்து மிகவிரைவைக் காட்டுவதாக இருக்கலாம். ஏழொத்து, ஒன்பதொத்து என்பவை ஒற்றின் எண்ணிக்கையைக் கொண்டு பெயர் பெற்றிருக்கலாம். மழுமுடித்தல் என்ற பெயரைக் கொண்டு இந்தத் தாளத்தைப் பற்றிய கருத்தைக் கூறுவது கடினம். தற்காலத்திலும் லகுவை எண்ணிக் கணக்கிட்டு ஐந்து தாளங்களை கணக்கிட்டுள்ளதை இங்கு கருதலாம்.

அவை (i) திஸ்ரம் — மூன்று லகு கொண்டது
(ii) சதுஸ்ரம் — நான்கு ,,
(iii) கண்டம் — ஐந்து ,,
(iv) மிஸ்ரம் — ஏழு ,,
(v) சங்கீர்ணம் — ஒன்பது ,,

ஆனால் இவை ஒற்றுதல் என்று கருதுவதற்கு முடியாது. இது மாத்திரை (கால அளவு) குறிக்கும் பிரிவாகும். தட்டும் வீச்சு முடைய கணக்கைக் கொண்ட தாளப் பிரிவுகள் ஏழு உள்ளது.

அவை (i) துருவம்
(ii) மட்டியம்
(iii) ரூபகம்

(iv) ஜம்பை தாளம்
(v) திருபுடைதாளம்
(vi) அடதாளம்
(vii) ஏகதாளம்

லகு கணக்கீடு கொண்ட ஐந்து பிரிவுகளையும் ஒற்றுதல் கணக்கீடு கொண்ட ஏழு பிரிவுகளையும் உறழ நோக்கித் தாளங்கள் முப்பத்தைந்து எனக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இவ்வகையான இன்றைய தாளங்களையும் திவ்வியப் பிரபந்த காலத் தாளங்களையும் ஒப்பிட்டுக் காணவேண்டியது இசைக் கலைஞரின் ஆய்வுப் புலமை மிக்கக் கடமையாகும். இரண்டுக்கும் உள்ள தொடர்பு உண்மைகளைக் கண்டுபிடிப்பது தமிழிசைக்குச் செய்யும் பெரும் சேவையாகும்.

பண்ணைப் பற்றிய கருத்து

திவ்வியப் பிரபந்தம் பாடிய ஆழ்வார்கள் பண்ணிசை பற்றி மிகவுயர்ந்த கருத்துடையவர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும். பண் என்பது இனிமை எனக் கருதியிருந்ததினால் 'பண்ணுலாவு மென் மொழிப் படைத்த தடங்கணாள்' (திருமழிசை திருச்சந்த விருத்தம்; 91,1) என்று பெண்ணைச் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளனர். பண்ணில் இன்பம் பெருகி ஊறும் என்ற கருத்தும் அவர்களுக்கு இருந்துள்ளது ஆகையினால் பெரியாழ்வார் 'பண்ணின்பம் வரப்பாடும் பத்தருள்ளார்' (பெரியாழ்வார், 3,6,6,3) என்று வியந்து பக்திப் பாடலின் சுவையைப் புகழ்ந்து கூறியுள்ளார்.

நான்மறைப் பாடல்களைப் 'பண்ணாறு நான்மறை' (நாச்சியார் திருமொழி; 5, 11, 3) என்று சிறப்பித்துப் பாடுகிறார் ஆண்டாள். வண்டுகளின் ஒலியைப் பெரியாழ்வார் கேட்டு இன்பம் கொள்கிறார். அந்த இன்பத்தில்,

'பாண்தகு வண்டினங்கள்
பண்கள் பாடி மதுப்பருக' (பெரியாழ்வார்; 4, 3, 6, 3)

என்று சிறப்பிக்கின்றனர். வண்டுகள் பல இனமாகக்கூடி ஒலியெழுப்புவது பாணர்கள் இணைந்து பண்ணிசை எழுப்புவது போன்று அவருடைய காதுகளுக்குக் கேட்கிறது. பாணர்கள் அக்காலத்தில் இசைக் கலைஞர்களாக இருந்துள்ளதை இதன் வாயிலாக அறியலாம். பாணர்கள் சங்க காலத்தில் இருந்தே வழிவழியாக வந்த இசைக்கலைஞர்கள். தமிழிசை மரபு இடையறாது வளர்ந்து

வந்துள்ளதைக் காட்டும் நல்ல சான்றாக இதனைக் கருதலாம். வண்டுகள் ஒலிப்பதைப் பாடலாகக் கருதாது பண்ணாகக் கருதியிருப்பதிலுள்ள பொருத்தத்தைச் சிந்திக்கலாம். வண்டொலியில் இசை உள்ளதே அன்றி இயல் இல்லை. ஆகையினால் பாடலாகாது அது பண்ணாகிறது.

கீதம்

இசைப் பாடலைக் கீதம் என்று குறிப்பிடும் வழக்கம் பக்தி காலத்தில் உள்ளது. தேவாரத்திலும் இதைக் காணலாம். திவ்விய பிரபந்தத்திலும் அந்த வழக்கம் பின்பற்றப்படுகிறது. வேதியர்கள் வேதத்தை இசையுடன் ஓதுவதைத் திருமழிசை ஆழ்வார் 'வேதவாணர் கீதவேள்வி' (திருச்சந்தவிருத்தம்; 9, 3) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

கீதப்பாடலுக்கு மனிதனை மயக்கும் ஆற்றல் உண்டு. அந்த மயக்கத்தில் மனிதன் செயலிழந்து இன்பவுணர்வுடன் இருப்பதைப் பெரியாழ்வார் 'அமுத கீதவலை யால் சுருக் குண்டு' (பெரியாழ்; 3, 6, 6, 3) எனக் கூறுகிறார். கீதம் அமுதமாக இனிக்கும் அதைக் கேட்டு மனிதன் வலையில் சிக்கியதைப் போன்று கட்டுப்பட்டு விடுகிறான். கீதத்தின் இனிமையால் ஏற்படும் உணர்வை வலையாகப் பெரியாழ்வார் உருவகம் செய்து காட்டுகிறார். கீதம் வழக்கில் மிகுதியாக வந்துள்ளதை ஆழ்வார் பாடல்கள் காட்டுகின்றன.

துன்பவிசை

இசை துன்பத்திலும் எழுப்பப்படுகிறது. மனம் வருந்திப் புலம்புவதைப் புலம்பல் பாடலாகப் பாடி ஆழ்வார்கள் காட்டுகின்றனர். பிணத்தைப் பாடையிலேற்றிக் கொண்டு செல்லும்போது துன்பச்சுவை ததும்பப் பாடும் பாடலைப் பெரியாழ்வார் ஓரிடத்தில் குறிப்பிடுகிறார்.

'பாடிப் பாடியோர் பாடையி லிட்டு'
(பெரியாழ், 4, 5, 8, 2,)

என்ற குறிப்பு இதனைக் காட்டும், அதில் துன்ப இசையே ஒலித்திருக்கும். பாடியவாறு பிணத்தைப் பாடையில் சுமக்கும் வழக்கம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இசைக் கருவிகள்

இசைக் கருவிகளைப் பற்றி மிகுதியான குறிப்புக்கள் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் இல்லாவிட்டாலும் ஒரு சில இடங்களில் பல கருவிகள்

பற்றிய செய்திகள் இடம் பெற்றுள்ளன. கண்ணன் குழல் இசைக்கிறான். அதனைப் பெரியாழ்வார் விளக்குகிறார்.

'மன்னரஞ் சும்மது சூதனன் வாயில்
குழலி னோசைசெவி யைப்பற்றி வாங்க
நன்ன ரம்புடைய தும்புரு வோடு
நாரதனும் தம்தம் வீணை மறந்து
கின்ன ரமிது னங்களும் தம்தம்
கின்ன ரம்தொடு கிலோமென் றனரே'

(பெரியாழ்; 3, 6, 5, 2-4)

புல்லாங்குழல், தும்புரு, வீணை, கின்னரம் ஆகிய பண்ணிசைக் கருவிகள் இப்பாடலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. தும்புருவும் வீணையும் ஒன்றா என்ற வினாவும் இப்பாடலால் எழும்பிவிடுகிறது'. தும்புரு, வீணை, கின்னரம் ஆகிய மூன்றுமே யாழின் இனங்களாகத் தோன்றி வெவ்வேறானவை என்று கருதலாம்.

பெரியாழ்வாரும் இசைக் கருவிகளைக் கையாளும் திறனுடையவராக இருக்க வேண்டும். அவர் தன்னைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது,

'குழல்முழ வம்விளம் பும்புது வைக்கோன்'

(பெரியாழ்; 3, 6, 11, 3,)

என்று கூறுகிறார். குழல் பண்ணிசைக் கருவி முழவம் தாளவிசைக் கருவி. இரண்டையும் ஒருவரே இசைத்துத் திறமையடைவது கடினம். அவ்வாறு இருப்பது பெருவழக்கும் இல்லை. ஆனால் ஆழ்வார் இவ்வாறு கூறுகிறார். இதை மேலும் எண்ணி உணர்வது நன்று.

ஆண்டாள் தனக்கும் கண்ணனுக்கும் மணம் நடப்பதைக் கனவாகக் கண்டு களிப்புடன் பாடுகிறார். அவ்வாறு பாடும் ஒரு பாடலில்,

'மத்தளம் கொட்ட வரிசங்கம் நின்றூத' (நாச்சியார்; 6, 6, 1)

என்ற அடி வருகிறது. மணவினை நடக்கும் போது மத்தளம் கொட்டப்படுகிறது. சங்கம் முழங்கப் பெறுகிறது. மத்தளம், சங்கம் ஆகிய இரு கருவிகளும் மங்கல இசைக் கருவிகள் என்பது நன்கு விளங்கும். மத்தளம் என்ற பெயர் முன்புள்ள நூல்களில் இடம்

பெற்றதாகத் தெரியவில்லை. தண்ணுமை அல்லது முழவம்தான் மத்தளம் என்று கூறப்பெற்றிருக்க வேண்டும். இன்று மிருதங்கம் என்று பெயர் கூறப்படும் கருவியே மத்தளம். இதன் தோற்றம் சங்க காலத்துக்கும் முந்தியது எனக் கருதலாம். இன்று காண்பது அதன் சீர்திருந்திய வளர்ச்சி நிலை என்பதை உணரலாம்.

தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் ஆயர்களின் வேய்ங்குழலைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறார்.

'மேட்டிள மேதிகள் தலைவிடும் ஆயர்
வேய்ங்குழல் ஓசையும் விடைமணிக் குரலும்
ஈட்டிய இசைதிசை பரந்தன வயலுள்
இரிந்தன சுரும்பினம் இலங்கையர் குலத்தை'
(தொண்டரடி; திருப்பள்ளி; 4, 1-2)

ஆயர்களின் மூங்கில் குழலோசையும் ஆநிரைகளின் கழுத்தில் கட்டியுள்ள மணிகளின் ஒலியும் கலந்து இனிய இசையாகி திசையெல்லாம் பரந்து ஒலிக்கிறது. கோவலர்கள் குழலூதுவதைச் சங்ககால இலக்கியங்களிலிருந்தே அவர்களின் இயல்பான பழக்க வழக்கமாகப் பார்க்கலாம். அந்த வழக்கம் காலத்தைக் கடந்து பக்தி காலத்திலும் பயில்வதைக் காணலாம்.

இன்னொரு இடத்திலும் தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுப் பாடுவதைக் காணலாம்.

'ஏதமில் தண்ணுமை எக்கம் மத்தளி
யாழ்குழல் முழவமோ டிசைதிசை கெழுமி
கீதங்கள் பாடினர் கின்னரர் கெருடர்
கந்தரு வரவர் கங்குலு ளெல்லாம்'
(தொண்டரடி; திருப்பள்ளி; 9, 1-2)

கின்னரர் கீதங்கள் பாடுகின்றனர். அவர்களிடம் கின்னரம் இருந்திருக்க வேண்டும். அப்படிப் பாடும் போது தண்ணுமை, எக்கம், மத்தளி, யாழ், குழல், முழவம் ஆகிய இசைக் கருவிகள் கூடி இன்னிசை கூட்டுகின்றன. மத்தளி என்பது மத்தளமாக இருக்கலாம். அவ்வாறாயின் முழவுவேறு மத்தளம் வேறு என்று இந்தப் பாடலால் அறியலாம். யாழ் என்ற கருவியும் இக்காலத்தில் பழக்கத்திலிருந்து விடைபெறவில்லை என்று தெரிகிறது.

'துடி' என்ற கருவி உவமைப் பொருளாகக் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. பெரியதிருமொழியில், 'துடிகொள் நுண்ணிடை' (பெரியதிருமொழி; 1, 2, 3, 1) என்றும் தொண்டரடிப்பொடி ஆழ்வார் 'துடியிடை' (திருப்பள்ளி; 10, 2) என்றும் குறிப்பிடு வதைக் காணலாம். துடியானது தமிழ்நாட்டில் தொன்றுதொட்டு வழக்கத்திலுள்ள தாளவிசைக் கருவி. அதனைப் பெண்களின் இடைக்கு உவமை கூறுவது காலங்காலமாக உள்ள பழக்கம். அவ்வாறு திவ்வியப் பிரபந்தத்திலும் காணமுடிகிறது.துடி தமிழரின் முக்கியமான இசைக் கருவிகளில் ஒன்று.

திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பண்ணிசைக் கருவிகளான யாழ், வீணை, கின்னரம், தும்புரு, குழல், வேய்ங்குழல் போன்ற பலவும் குறிக்கப்படுகின்றன. தாளவிசைக் கருவிகளான முழவம், தண் ணுமை, எக்கம், மத்தளம் (மத்தளி), துடி போன்றனவும் சங்கமும் இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றைக் கொண்டு திவ்வியப் பிரபந்தம் பாடிய ஆழ்வார்கள் காலத்தில் தமிழர் இசை மிகச் சிறப்புற்று விளங்கியதாகக் கருதலாம்.

இசைக் கலையின் வளர்ச்சி

தமிழர் இசையினை ஆழ்வார்களின் பாடல்களைக் கொண்டு நோக்கும் போது சங்க கால இசையின் வளர்ச்சி நிலை உறுதிப் படுத்தப்படுவதாகத் தோன்றுகிறது. பல நிலைகளில் அக்கால இசை நிலை இப்பாடல்களில் வளர்ச்சியுற்று தொடர்ச்சி அறாது நிலைத்திருப்பதாகவே தோன்றுகிறது. பல்வகை இசைப்பாடல்கள் தோன்றியுள்ளன. பண்ணமைப்பில் சிறப்பான வளர்ச்சி ஏற்பட்டதாக அறிய முடிகிறது. இசையை மக்கள் விரும்பியுள்ளனர். அது இறைவணக்கத்துடன் இணைக்கப்பட்டு ஒரு புனிதத்தன்மைப் பெற்றுள்ளது. தமிழர் இசை மரபு இடையீடின்றி இயல்பாக வளர்ந்து வந்துள்ளது.

நாலாயிர திவ்யப் ப்ரபந்தம்

திருவாய் மொழி

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
முதற்பத்து	1	உயர்வு	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	ஏழொத்து
	2	வீடுமின்	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	,,
	3	பத்துடை	நட்டபாடை	,,
	4	அஞ்சிறை	நட்டபாடை	,,
	5	அளவேழ்	செருந்தி	,,
	6	பரிவதில்	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	,,
	7	பிறவித்துயர்	விவந்தம்	,,
	8	ஓடும்புள்	இந்தளம்	,,
	9	இவையும் அவையும்	கொல்லி	,,
	10	பெருமா நீள் படை	தக்கராகம்	,,
இ. பத்து	1	வாயுந்திரை	புறநீர்மை	இடையொத்து
	2	திண்ணன் வீடு	தக்கராகம்	ஏழொத்து

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
இரண்டாம் பத்து	3	ஊனில்வாழ்	நாட்டம்	ஏழொத்து
	4	ஆடியாடி	நாட்டம்	,,
	5	அந்தாமத்தன்பு	சீகாமரம்	நடையொத்து
	6	வைகுந்தா	பழந்தக்காரம்	ஏழொத்து
	7	கேசவன் தமர்	தக்கராகம்	,,
	8	அணைவது	இந்தளம்	,,
	9	எம்மாவீடு	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	,,
	10	கிளரொளி	நாட்டம்	,;
மூன்றாம் பத்து	1	முடிச்சோதி	இந்தளம்	நடையொத்து
	2	முந்நீர் ஞாலம்	சீகாமரம்	ஏழொத்து
	3	ஒழிவில் காலம்	பழந்தக்கராகம்	,,
	4	புகழுகல் ஒருவன்	நாட்டம்	ஒன்பதொத்து
	5	பொய்ம்மாம்	சீகாமரம்	இடையொத்து
	6	செய்யதாமரை	தக்கராகம்	ஏழொத்து
	7	பயிலும் சுடரொளி	நாட்டம்	,,
	8	முடிவானே	இந்தளம்	,,
	9	சொன்னால்	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	,,
	10	சன்மம் பலபல	நாட்டம்	,,

நான்காம் பத்து	1	ஒரு நாயகம்	நாட்டம்	ஏழொத்து
	2	பாலனாய்	நட்டபாடை	ஒன்பதொத்து
	3	கோவை வாயாள்	தக்கேசி	ஏழொத்து
	4	மண்ணை	பஞ்சமம்	இடையொத்து
	5	வீற்றிருந்து	இந்தளம், குறிஞ்சி	ஒன்பதொத்து
	6	தீர்ப்பாரை	சீகாமரம்	இடையொத்து
	7	சீலம் இல்லா	பழந்தக்கராகம்	ஏழொத்து
	8	ஏறாளும்	நாட்டம்	,,
	9	கண்ணாதார்	நட்டபாடை	இடையொத்து
	10	ஒன்றுந்தேவும்	நாட்டம்	ஏழொத்து
ஐந்தாம் பத்து	1	கையார்	குறிஞ்சி	,,
	2	பொலிக	சீகாமரம்	இடையொத்து
	3	மாசறு சோதி	நட்டபாடை	ஏழொத்து
	4	ஊரெல்லாம்	புறநீர்மை	நடையொத்து
	5	எங்ஙனேயோ	கைசிகம்	ஏழொத்து
	6	கடல்	சீகாமரம்	,,
	7	நோற்ற நோன்பு	,,	,,
	8	ஆராஅமுதே	காந்தாரம்	,,
	9	மானேய் நோக்கு	பஞ்சமம்	,,
	10	பிறந்தவாறும்	காந்தாரம்	,,

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
ஆறாம் பத்து	1	வைகல் பூங்கழி	நட்டராகம்	ஏழொத்து
	2	மின்னிடைமடவார்	சீகாமரம்	,,
	3	நல்குரவும்	நட்டராகம்	இடையொத்து
	4	குரவை வாச்சியர்	தக்கராகம்	ஏழொத்து
	5	துவனில்	பஞ்சமம்	,,
	6	மாலுக்கு	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	,,
	7	உண்ணுஞ் சோறு	பழஞ்சுரம்	,,
	8	பொன்னுலகு	குறிஞ்சி	,,
	9	நீராய் நிலனாய்	காந்தாரம்	,,
	10	உலகம் உண்ட	பஞ்சுரம்	,,
ஏழாம் பத்து	1	உண்ணிலாவிய	பழம்பஞ்சுரம்	ஏழொத்து
	2	கங்குலும் பகலும்	தக்கராகம்	ஒன்பதொத்து
	3	வெள்ளைச் சுரிசங்கு	நட்டபாடை	ஏழொத்து
	4	ஆழியெழ	காந்தாரம்	,,
	5	கற்பார்	நாட்டராகம்	,,
	6	பாமரு மூவுலகும்	பாலை யாழ்	ஒன்பதொத்து
	7	ஏழையர் ஆவி	,,	ஏழொத்து

	8	மயா! வாமனனே	பாலை யாழ்	ஏழொத்து
	9	என்றைக்கும்	நட்டபாடை	,,
	10	இன்பம் பயக்க	பழம் பஞ்சுரம்	,,
எட்டாம் பத்து	1	தேவி மாராவார்	புறநீர்மை	ஒன்பதொத்து
	2	நங்கள் வரிவளை	கொல்லி	ஏழொத்து
	3	அங்குமிங்கும்	நட்டபாடை	ஒன்பதொத்து
	4	வார்கடா அருவி	புறநீர்மை	,,
	5	மாயக் கூத்தா	பழம்பஞ்சுரம்	ஏழொத்து
	6	எல்லியும்	வியந்தம்	,,
	7	இருந்தும் வியந்து	இந்தளம்	,,
	8	கண்கள் சிவந்து	தக்கேசி	,,
	9	கருமாணிக்க மாலை	,,	,,
	10	நெடுமாற்கடிமை	,,	,,
ஒன்பதாம் பத்து	1	கொண்ட பெண்டிர்	பழந்தக்கராகம்	ஏழொத்து
	2	பண்டை நாளாலே	புறநீர்மை	ஒன்பதொத்து
	3	ஓராயிரமாய்	நட்டபாடை	ஏழொத்து
	4	மையார்	கொல்லி	,,
	5	இன்னுயிர்ச் சேவல்	,,	,,

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
ஒன்பதாம் பத்து	6	உருகுமால்	நட்டராகம்	ஏழொத்து
	7	எங்கானல்	நட்டராகம்	,,
	8	அறுக்கும் வினை	கொல்லி	இடையொத்து
	9	மல்லிகை கமழ்	பஞ்சமம்	ஏழொத்து
	10	மாலை கண்ணி	நட்டபாடை	ஒன்பதொத்து
பத்தாம் பத்து	1	தாளதாமரை	இந்தளம்	ஏழொத்து
	2	கெடுமிடர்	,,	,,
	3	வேய்மருதோள்	பஞ்சமம்	,,
	4	சார்வே தவநெறி	கொல்லி	கடையொத்து
	5	கண்ணன் கழலினை	நாட்டம்	இடையொத்து
	6	அருள் பெறுவார்	இந்தளம்	கடையொத்து
	7	செஞ்சொற்கவிகளள்	தக்கேசி	ஏழொத்து
	8	திருமாலிருஞ்சோலை	இந்தளம்	,,
	9	சூழ்விசும்பு	கொல்லி	,,
	10	முனியேர்	பஞ்சமம்	,,

நாலாயிர திவ்ய ப்ரபந்தம்

பெரிய திருமொழி

பாசுர -ங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
முதல் பத்து	1	வாடினேன்	இந்தளம்	ஒன்பதொத்து
	2	வாலி மாவல்லத்து	முதிர்ந்த குறிஞ்சி	ஏழொத்து
	3	முற்ற மூத்து	பழந்தக்கராகம்	,,
	4	ஏன முனாகி	தக்கராகம்	கடையொத்து
	5	கலையும் கரியும்	செந்திருதி	ஏழொத்து
	6	வாணிலா முறுவல்	தக்கராகம்	கடையொத்து
	7	அங்கண் ஞாலம்	நைவளம்	ஏழொத்து
	8	கொங்கலர்ந்த	சீகாமரம்	இடையொத்து
	9	தாயேதந்தை	—	—
	10	கண்ணார் கடல்சூழ்	மேகராகக்குறிஞ்சி	ஏழொத்து
	1	வானவர்	சீகாமரம்	ஏழொத்து
	2	காசையாடை	பழந்தக்கராகம்	,,

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
இரண்டாம் பத்து	3	விற்பெருவிழவும்	புறநீர்மை	ஒன்பதொத்து
	4	அன்றாயர்	நட்டபாடை	மிடந்தொத்து
	5	பாராயது	சீகாமரம்	கடையொத்து
	6	நீணாத	அந்தாளி	ஏழொத்து
	7	திவளும்	புறநீர்மை	ஒன்பதொத்து
	8	திரிபுரம்	நட்டராகம்	கடையொத்து
	9	சொல்லு	பழந்தக்கராகம்	முடுகின இடைந்தொத்து
	10	மஞ்சாடு	சீகாமரம்	கடையொத்து
மூன்றாம் பத்து	1	இருந்தண்	தோடி	ஏழொத்து
	2	ஊன்வாட	பழந்தக்கராகம்	ஒன்பதொத்து
	3	வாடமருதிடை	—	—
	4	ஒருகுறளாய்	மேகராகக்குறிஞ்சி	ஏழொத்து
	5	வந்து	சீகாமரம்	,,
	6	தூவிரிய	பஞ்சமம்	,,
	7	கள்வன் கொல்	பஞ்சுரம்	,,
	8	நந்தாவிளக்கு	இந்தளம்	ஒன்பதொத்து
	9	சலங்கொண்ட	,,	ஏழொத்து
	10	திருமடந்தை	பழந்தக்கராகம்	,,

நான்காம் பத்து	1	போதலர்ந்த	பழந்தக்கராகம்	கடையொத்து
	2	கம்பமா	பழம்பஞ்சுரம்	ஒன்பதொத்து
	3	பேரணிந்து	புறநீர்மை	,,
	4	மாற்றரசர்	சீகாமரம்	கடையொத்து
	5	தூம்புடை	நட்டராகம்	ஒன்பதொத்து
	6	தாவளர்ந்து	பாலை யாழ்	,,
	7	கண்ணார் கடல்	கொல்லி	இடையொத்து
	8	கவள யானை	சீகாமரம்	ஏழொத்து
	9	நும்மை தொழுதோம்	நட்டராகம்	இடையொத்து
	10	ஆய்ச்சியர்	புறநீர்மை	ஒன்பதொத்து
ஐந்தாம் பத்து	1	அறிவது	செந்திருத்தி	ஏழொத்து
	2	தாந்தம்	நட்டராகம்	கடையொத்து
	3	வென்றி	கவ்வாணம்	ஏழொத்து
	4	உந்திமேல்	பழம்பஞ்சுரம்	,,
	5	வெகுவாதாள்	பியந்தை	இடையொத்து
	6	கைம்மானம்	நட்டராகம்	ஏ[illegible]ாத்து
	7	பண்டை	நாட்டம்	ஒன்பதொத்து
	8	ஏழை ஏதலன்	பழந்தக்கராகம்	கடையொத்து
	9	கைவிலங்கு	நட்டராகம்	ஒன்பதொத்து
	10	தீதறு	வியாழக்குறிஞ்சி	மழுமுடித்தல்

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
ஆறாம் பத்து	1	வண்டுணும்	புறநீர்மை	—
	2	பொறுத்தேன்	பழந்தக்கராகம்	ஏழொத்து
	3	துறப்பேன்	,,	,,
	4	கண்ணும் சுழன்று	சீகாமரம்	இடையொத்து
	5	கலங்க	குறண்டி	ஏழொத்து
	6	அம்பரமும்	சீகாமரம்	இடையொத்து
	7	ஆளும்பணிவும்	செந்திருத்தி	ஏழொத்து
	8	மான் கொண்ட	பழந்தக்கராகம்	இடையொத்து
	9	பெடையடர்த்த	,,	,,
	10	கிடந்த நம்பி	இந்தளம்	,,
ஏழாம் பத்து	1	கறவாமடநாகு	காந்தாரம்	ஏழொத்து
	2	புள்ளாவேனமுமாய்	பாலை யாழ்	,,
	3	சினவில்	தக்கேசி	கடையொத்து
	4	கண்சோர	பியந்தை	,,
	5	தந்தைகாலில்	தக்கராகம்	ஏழொத்து
	6	சிங்கமதாய்	நட்டராகம்	—
	7	திருவுக்கும்	—	—

	8	செங்கமலம்	சீகாமரம்	கடையொத்து
	9	கள்ளம்மனம்	நட்டராகம்	ஏழொத்து
	10	பெரும்புறக்கடலை	—	—
எட்டாம் பத்து	1	சிலைவிலங்கு	—	—
	2	தெள்ளியீர்	—	—
	3	கரையெடுத்த	—	—
	4	விண்ணவர்தங்கள்	—	—
	5	தந்தைகால்	—	—
	6	தொண்டீர்	—	—
	7	வியமுடை	குறிஞ்சி	—
	8	வானோர்அளவும்	—	—
	9	கைம்மானம்	—	—
	10	வண்டார்	—	—
ஒன்பதாம் பத்து	1	வங்கமா முந்நீர்	—	—
	2	பொன்னிவர் மேனி	—	—
	3	தன்னை நைவிக்கிலென்	—	—
	4	காவார்	—	—
	5	தவள இளம் பிறை	—	—

பாசுரங்கள்	பாடல் எண்	பாடல் பெயர்	பண்	தாளம்
ஒன்பதாம் பத்து	6	அக்கும் புலியின்	—	—
	7	தந்தைதாய்	—	—
	8	முந்துற	—	—
	9	மூவரில்		—
	10	எங்கள்	—	—
பத்தாம் பத்து	1	ஒரு நற்சுற்றம்	—	—
	2	ஒருக்கமின்றி	—	—
	3	ஏத்துகின்றோம்	—	—
	4	சந்த மலர்க்குழல	—	
	5	பூங்கோதை	—	—
	6	எங்கானும்	—	—
	7	மானமுடைத்து	—	—
	8	காதில் கடிப்பு	—	—
	9	புள்ளுருவாகி	—	—
	10	திருத்தாய்	—	—

திருவாசகத்தில் இசை

மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகம் இசையைப் போற்றி இறையை நினைத்து உருகியுருகிப் பாடிய இனிய பாடல்கள் ஆகும். 'திருவாசகத்துக்கு உருகாதார் ஒரு வாசகத்துக்கும் உருகார்' என்று போற்றிப் புகழும் உயர்ந்த அளவுக்குச் சிறந்த பாக்களைக் கொண்ட பெருமைமிக்க நூல். இறையுணர்வு மிக்க மணிவாசகர் இசையுணர்வு கொண்டு திருவாசகப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். உணர்வின் கொந்தளிப்பில் உள்ளத்திலிருந்து எழும் அரிய கருத்துக்கள் மடைதிறந்த வெள்ளம்போல் இனியநடையில் துள்ளிப் பாய்வதற்கு இனிய இசையானது உரிமையுடன் கைகொடுத்து உதவும் என்பதற்கு மணிவாசகரின் திருவாசகம் நல்ல சான்றாக விளங்குகிறது. அப்பாடல்களிலிருந்து அக்காலத் தமிழர் இசை பற்றி ஓரளவுக்கு அறிவதற்கு உரிய செய்திகள் உள்ளன.

இசை பற்றிய செய்திகள்

மாணிக்கவாசகர் இறைநாட்டம் மிக்கவர். இறைவனை நினைந்து உருகி அவன் அருளைப் பெறும் அவாவில் இசைப்பாடல்களை அமுதவாரியாகப் பொழிந்துள்ளார். இனிய இசை மக்களைக் கவரும். மனத்தை மகிழ்விக்கும். கருத்தைக் கனிவிக்கும். புனித மடைய வழிதிறக்கும். இறையை நினைக்கும் பெருநடையில் இசையை விளக்கும் படிகளையும் இடையிடையே அமைத்துள்ளார். அவற்றால் அவர் காலத்திலுள்ள தமிழர் இசை பற்றி ஓரளவு அறிய வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது,

இறைவனைப் பற்றி அறிவிக்கும் போது 'இன்னிசை வீணையில் இசைத்தோன் காண்க' (திருவண்டப்பகுதி; 35) என்று கூறுவதில் மாணிக்கவாசகர் இசைக்கு எவ்வளவு பெரிய மதிப்பு கொடுத்துள்ளார் என்பது நன்குவிளங்கும். 'இன்னிசை வீணையர் யாழினர் ஒருபால்' (திருப்பள்ளிஎழுச்சி;4,1) என்று விளக்கும் போது யாழிசையின் இனிமையினையும் யாழிசைப்போரின் சிறப்பையும் இனிது சுட்டி அக்காலத்தில் இசைக்கு இருந்த மதிப்பைக் குறிப்பாக உணர்த்துகிறார்,

திருப்படையாட்சியில் மாணிக்கவாசகர் இறையருள் பெறத் துடிக்கும் போது 'இன்னியம் எங்கும் நிறைந்தினி தாக இயம்பிடு மாகாதே' (49;6;7) என்று உணர்வுடன் மொழிவதில் இன்னியம் சிறப்பிக்கப்படுகிறது. அதன் இசை மங்கல அறிகுறியாக அமைகிறது. எங்கும் நலமடைய அது இனிது இயம்புகிறது. இக்கூற்றில் இசையின் புனிதத்தன்மை விளங்குவதைக் காணலாம்.

மாணிக்கவாசகர் மிகச் சிறப்பாக இசையை மதித்து தன்னுடைய இறைப்பணிக்குத் துணையாக இசைப்பாடல்களை ஏற்றுள்ளார்.

பண் சுமந்த பாடல்

பாடலுக்குப் பண் தேவை. இனிய பண்ணமைந்த பாடல் சுவைக்கும் ஆற்றலும் பாடலின் கருத்தை அடுத்தவர் மனத்தில் பதிய வைக்கும். பாடல் பண்ணைச் சுமந்து பயனளிப்பதை மணிவாசகர் சிறப்புடன் கூறுகிறார். அத்தகைய இனிய பாடல் களைப் பாட இறையருள் கூடுவதாக நம்புகிறார்.

'பண்சுமந்த பாடற் பரிசு படைத்தருளும்
பெண்சுமந்த பாகத்தின் பெம்பான் பெருந்துறையின்'
(திருவம்மானை; 8;1-2)

என்று கூறுவதில் இது விளங்கும். பண்ணுடைய பாடலே இனிமை பயப்பது. அதை இறையருள் பரிசாகப்படைத்து அருளோடு வழங்குகிறது. பண் இனியது என்பதைக் குறிப்பிடும் பொருளில் பெண்களைப் 'பண்ணமர்மென்மொழியீர்' (திருப்பொற்சுண்ணம்; 13;1) என்று அழைக்கிறார். பண் இனிமையும் மென்மையும் உடையதுஎன்பது குறிப்பு.பெண்களின் வாய்மொழிஇன்பவிருப்பை ஏற்படுத்துவது போன்று பண்ணும் ஏற்படுத்தும் ஆற்றலுடையது.

பாடல்களில் பண்கள் அமைந்தால் மட்டும் போதாது அது இன்பக் களிப்பை இயல்பாக ஊட்டும் சிறப்பில் அமையவேண்டும். பாடலைக் கேட்போரின் உள்ளம் இன்பப்பூரிப்படைந்து துள்ளுமாறு பண்ணமைய வேண்டும் என்பது மாணிக்கவாசகரின் கருத்து.

'பண்களி கூர்தரு பாடலொ டாடல்'
(திருப்படையாட்சி; 1; 5)

இறைவனை வழுத்திப்பாடும் பாடலில் பண்கள்களிகூர்ந்து சிறக்க வேண்டும்.அத்தகைய பாடலுடன் ஆடுவது மிகச் சிறப்பு. பண்ணின் பெருமையை மாணிக்கவாசகர் நன்கறிந்து கூறுகிறார். 'பண்ணற்ற பாடல் கண்ணற்ற மனிதனுக்கு ஒப்பாகும்'. ஒளிமிக்கக் கண்ணைப் போன்று சுவைமிக்க பண் சிறப்பாக மதிக்கப்படும்.

விளரிப்பண்ணைப் பற்றிய குறிப்பை ஓரிடத்தில் மாணிக்க வாசகர் தருகிறார். 'அளிதேர் விளரி ஒலிநின்ற பூம்பொழில்' (நீத்தல்;10;2-3) என்று வண்டுகளின் ஒலியை விளரிப்பண்ணாகக் கேட்கச் செய்கிறார், இதுமரபு முறையில் மருதத்துக்கு உரிய பண்.

அந்த மரபு கெடாது மாணிக்கவாசகர் தனது மருதநிலக் குறிப்பில் இந்தப் பண்ணைச் சுட்டுகிறார். இது அவரது இசையறிவைக் காட்டும்.

மாணிக்கவாசகரின் இசைப்பாடல்கள்

இசைப்பாடலை இனிதாகப் பாடுவதை அனைவரும் விரும்பி வரவேற்பர். அத்தகையப் பாடல்கள் கேட்போரைப் பிணித்து ஆட்கொள்ளும் தன்மையுடையது. மாணிக்கவாசகர் எத்தகைய பாடலைப்பாட வேண்டும் என்று விரும்புகிறார் என்பதைப் பார்க்கலாம்.

பார்பாடும் பாதாளர் பாடும்விண்ணோர் தம்பாடும்
ஆர்பாடும் சாரா வகையருளி ஆண்டுகொண்ட
நேர்பாடல் பாடி நினைப்பரிய தனிப்பெரியோன்
சீர்பாடல் பாடிநாம் தெள்ளேணங் கொட்டாமோ.
(திருத்தெள்ளேணம்;13)

இறைவன் தன்னை ஆட்கொள்ளும்படியான அரும்பாடலைப் பெருமையாகப் பாடவேண்டும். அத்தகைய பாடல் இறைவனை வேண்டுவது. ஆட்கொள்ளவல்லது. அது நேர்பாடலாகவும் சீர்பாடலாகவும் இருக்க வேண்டும். நேர்மையுணர்வு கொண்டது நேர்பாடல். சீரமைப்பில் சிறந்தது சீர்பாடல். சீர்மையானது என்று கருதினாலும் தவறில்லை. முன்னது பண்பையும் பின்னது அமைப்பையும் குறிப்பன என்று கருதினாலும் தவறில்லை.

சாரநிலையில் பாடுவது நேர் பாடல்.அது நேர்மையான உறுதி மனப்பாடல். நினைப்பதற்கு அரிய தன்மைகள் கொண்ட இறைவனை இத்தகைய நேர்பாடல்களால் வாழ்த்திப் பாடுதல் வேண்டும். அவனுடைய சிறப்புகளை எடுத்து ஓதுவதினால் அது சீர்பாடலாகி விடுகிறது. 'பாவநாசநின் சீர்கள் பாடவே' என்று திருச்சதகத்தில் (99;4) வேண்டப்படுவதையும் இங்கு இணைத்துச் சிந்திக்கலாம். சீர்கொள அமைவதினாலும் இப்பெயர் நன்கு அமைந்து சிறக்கிறது.

'அலம்பார் புனல்தில்லை அம்பலத்தே ஆடுகின்ற
சிலம்பாடல் பாடிநாம் தெள்ளேணம் கொட்டாமோ'
(திருத்தெள்ளேணம்; 20;3-4)

தில்லையில் நாடராஜர் ஆடுவதைப் பாடுவதே மாணிக்கவாசகரின் நோக்கம் என்பது புரியும். இறைநோக்கப் பாடல்கள் இசையுடன் அமைந்துள்ளன. 'கோலவளையான் நலம்பாடி' என்று இப்பாடலின் முற்பகுதியில் கூறியுள்ளது இதனை நன்கு விளக்கும்.

இறைவணக்கப் பாடல்களில் போற்றிப்பாடல் என்பது தனி அமைப்பு கொண்டு அதற்கென ஓர் இசையமைப்பில் மிகவும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. மாணிக்கவாசகர் 'போற்றித் திருவகவல்' என்ற ஒரு நெடும்பாடலாக இருநூற்று இருபத்தைந்து அடிகளில் அரிய அமைப்பில் ஒருபாடலைப் பாடித் தந்துள்ளார். அதில் எண்பத்தாறு அடிகளில் 'போற்றி' என்ற சொல் இடம்பெறவே இல்லை. இப் போற்றி பாடலாஎன்று ஐயம் எழுமாறு அமைகிறது. ஆனால் எண்பத்தாறாவது அடியிலிருந்து வரிக்குவரி (அடிகள் 87,118,162,213,223,224 நீங்களாக) ஈற்றுச்சொல் 'போற்றி' என்பதாக அமைந்து ஒரு தனித்தன்மையான இசைப் போக்கைக் கொண்டு பாடல் வளர்ந்துள்ளது. பாடலின் அமைப்பு இசையின் நயத்தைக் காட்டுவதைப பார்க்கலாம்.

'அரியாய் போற்றி அமலாபோற்றி
மறையோர் கோல நெறியே போற்றி
முறையோ தரியேன் முதல்வா போற்றி
உறவே போற்றி உயிரே போற்றி,
சிறவே போற்றி சிவமே போற்றி
மஞ்சா போற்றி மணாளா போற்றி
பஞ்சே ரடியாள் பங்கா போற்றி'

(போற்றித் திருவகவல்; 177- 183)

இதைப் பாடிப பார்க்கலாம். இசையமைப்பு விளங்கும். இந்த இசையமைப்பில் ஒரு சின்னமாற்றத்தை இறுதியில் கொடுத்து இனிமையை மேலும் பெருக்கிப் பாடலை முடித்து விடுகிறார்.

'பரம்பரஞ் சோதிப் பரனே போற்றி
போற்றி போற்றி புயங்கப் பெருமான்
போற்றி போற்றி புராண காரண
போற்றி போற்றி சயசய போற்றி

(போற்றித்; 222-225)

பாடினால்தான் இதில் அமைந்துள்ள இசை வேறுபாட்டைக் காண முடியும். கூட்டாகப் பாடுவதற்குப் போற்றிப் பாடல் மிக்கப்

பயனாகவும் மிகுந்த சுவையாகவும் இருக்கும். இசைப்பாடலாக அமைந்த போற்றிப்பாடலுக்கு இது ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது.

மாணிக்கவாசகர் பொதுமக்களிடம் வழக்கத்தில் இருக்கும் இசைப்பாடல் வகைகளால் நன்குகவரப்பட்டுள்ளார். ஆகையினால் அவருடைய அரிய இறையுணர்வுக் கருத்துக்களை எளிமையாக மக்களுக்குப் புரிய வைக்க அத்தகைய பாடல் முறைகளைக் கையாள்கிறார். மரபாக வந்த கவிதை அமைப்பிலிருந்து மாற்ற மடைவதுடன் இசையமைப்பில் ஏற்றமுற்றுக் காணப்படுகிறது.

மார்கழி நோன்புக்கு மங்கையர் ஒருவரையொருவர் அழைக்கும் முறையாகத் திருவெம்பாவை அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. நாட்டுப்புற வழக்கமாக இதைக் கருதலாம். பாடல் சீர்கொள அமைந்ததன்றி இசைகொள படைக்கப்பட்டுள்ளது.

> 'ஆதியும் அந்தமும் இல்லாஅரும்பெருஞ்
> சோதியை யாம்பாடக் கேட்டேயும் வாட்டடங்கண்
> மாதே வளருதியோ? வன்செவியோ நின்செவிதான்?
> (திருவெம்பாவை, 1;1-3)

நாடகஅமைப்புடன் இசையிணைக்கப் பெற்று திருவெம்பாவைப் பாடல் சிறப்புற்றதைக் காணலாம்.

> 'சித்தம் அழகியார் பாடாரோ நம்சிவனை?'
> இத்தனையும் வேண்டும் எமக்கேலோர் எம்பாவாய்''
> (திருவெம்பாவை; 3;7-8)

என்று பாடுவதிலுள்ள சுவையை இசைத்துக் காணலாம். பாடுவதற்கு உரியது என்பதைப் பாட்டிலே காட்டி விடுகிறார்.

இதுபோன்று இன்னொரு இசைப்பாடலாக அம்மானை அமைகிறது.

> 'அந்தமிலா ஆனந்தம் பாடுதுங்காண் அம்மானாய்'
> (திருவம்மானை; 3; 6)

என்பதை இசைத்து சுவைக்கலாம். சுண்ணம் இடிக்கும் போது பாடுவது சிற்றூர்களில் நடைபெறும் வழக்கம். அதைப பயன்படுத்தி மாணிக்கவாசகர் இறை எண்ணங்களை இசையாக வழங்குகிறார்.

'பானல் தடங்கண் மடந்தை நல்லீர்
பாடிப்பொற் சுண்ணம் இடித்து நாமே'
(திருப்பொற் சுண்ணம்; 15;4)

என்ற அடியைக் கண்டு இது பெண்கள் மகிழ்ந்து பாடும் இனிய இசைப்பாடல் என்பதை அறியலாம்.

ஊஞ்சல் கட்டி அதில் அமர்ந்து முன்னும் பின்னுமாக அசைந்து ஆடியவாறு பாடி மகிழ்வது இன்றுவரையும் உள்ள நாட்டுப்புற நங்கையரின் இன்பப பொழுதுபோக்கு வழக்கம். இதனைப் பயன்படுத்தி மாணிக்கவாசகர் இறைவனை இசையால் ஏற்றுகிறார்.

'ஆரா அமுதின் அருள்தா ளிணைபாடிப்
போரார்வேற் கண்மடவீர் பொன்னூசல் ஆடாமோ.'
(திருப்பொன்னூசல்; 1; 5-6;)

ஆடலை உணர்த்திப் பாடலில் இறைவுணர்வுடன் இசையைக் கூட்டித் தன் நோக்கத்தை மாணிக்கவாசகர் நிறைவேற்றி விடுகிறார்.

இவ்வாறு திருக்கோத்தும்பி, திருதெள்ளேனம், திருச்சாழல், திருப்பூவல்லி, திருவுந்தியார் போன்ற பலவகை நாட்டுப்புற இசைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். தேவாரப பாடல்கள் மரபு முறையானவை. ஆகையினால் அவற்றிலுள்ள இசை பண்ணமைப்புடைய திருந்திய இசையாக உள்ளது. திருவாசகம் நாட்டுப்புற இசையைக் கொண்ட பாடல்களை மிகுதியாகக் கொண்டு விளங்குகிறது. இத்தகைய பாடல்கள் மக்களை எளிதில் கவர வல்லவை. இனியவை. பண்ணமைப்பை விட இவற்றின் இசையமைப்பு முக்கியமானது. இத்தகைய நாட்டுப்புறப் பாடல் இசைக்கு அக்காலத்தில் நல்ல வரவேற்பு இருந்திருக்க வேண்டும்.

பண்ணிசைப் பாடல்களை மாணிக்கவாசகர் நன்கு அறிந்தவர் என்பதை அவர் பாடிய திருச்சதகம், நீத்தல் விண்ணப்பம் போன்றவை நன்கு விளக்கும். இறையுணர்வை எளிய மக்களின் உள்ளத்தில் ஊட்டும் உயரிய எண்ணத்தில் நாட்டுப்புற இசைப் பாடல்களின் அமைப்பையும் இசையையும் மாணிக்கவாசகர் நன்கு அறிந்து பல பாடல்களை அவற்றுக்கு இணங்கப் படைத்துள்ளார் இவை மக்களால் பெருமளவு பாடப் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

இசையமைப்பு முறை

பண்களையும் இசையமைப்பு விதிகளையும் மாணிக்கவாசகர் அறிந்தவராகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். அவர் தாரம், மந்தம் போன்ற இசைத்தொடர்புச் சொற்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நீத்தல் விண்ணப்பம் ஒரு மரபுப் பாடலமைப்பு உடைய பகுதி. அதில் வண்டைப் பற்றிய குறிப்பு ஒன்றைப் பொருள் திரட்சியாகத் தருகிறார்.

'ததும்புமந் தாரத்தில் தாரம் பயின்றுமந் தம்முரல் வண்டு'
(நீத்தல் விண்ணப்பம்; 36; 3)

என்ற விளக்கத்தில் தாரம், மந்தம் ஆகிய இரு சொற்களும் இசைத் தொடர்புடையவை.

'தாரம்' என்பது உச்ச நிலையில் (உச்சஸ்தாயி) இசைப்பது. அது எடுத்தல் ஓசை. 'மந்தம்' என்பது தாழ்நிலையில் (கீழ்ஸ்தாயி) பாடுவது ஆகும். அது படுத்தல் ஓசை. இசைக்கும்போது குரலை எடுத்தலும் படுத்தலும் இயல்பு. இதனை ஒரு பழஞ் சூத்திரம் விளக்கும்.

'எடுத்தல் பாட்டுச்சமாம் எண்படுத்தல் மந்தம்
தடுத்து நலிதல் சமமாம்;
(சீவக சிந்தாமணி, பா; 735; உரையில்)

எடுத்தல், படுத்தல், சமம் என்ற மூன்று நிலைகளில் இசையெழுப்பும் முறை இந்தச் சூத்திரத்தால் விளக்கப்படும் கல்லாடத்தில்,

'மந்தரம் மத்திமை தாரம் இவைமூன்றில்
துள்ளல் தூங்கல் தெள்ளிதின் மெலிதல்
கூடிய கானம்' (கல்லாடம்; 22; 55-57;)

இக்குறிப்பிலிருந்து இசையமைப்பு மந்தரம், மத்திபம், தாரம் ஆகிய மூன்று நிலைகளில் அமையும் என்று அறியலாம். அவை முறையே துள்ளல், தூங்கல், மெலிதல் ஓசையில் அமையும். இத் தகைய இசை விளக்கம் காணத்தக்க முறையில் மாணிக்கவாசகர் தாரம், மந்தம் ஆகிய இரு சொற்களையும் நன்கு அறிந்து பயன் படுத்தி உள்ளார். அவர் இசைவிதிகளைத் தெரிந்தவர் என்பதற்கு இவை சான்றாகும்.

பாடலைக் கீதம் என்று மாணிக்கவாசகர் சில இடங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இச்சொல் தேவாரப் பாடல்களில் பல இடங்களில் வந்துள்ளது. 'கீதங்கள் பாடுதல்' (திருப்பள்ளி; 5; 3;) என்று கூறியுள்ளதைக் காணலாம். 'கீத மினிய குயிலே' (குயிற்; 1; 1) என்பதில் இனிய இசையைக் குறிக்கக் கீதம் பயன் பட்டுள்ளது. அக்காலத்தில் இச்சொல் வழக்கத்தில் இருந்ததை அறியலாம்.

மாணிக்கவாசகர் பண்ணிசை அறிந்தவர். ஆனால் அவருடைய மிகுதியான பாடல்கள் பொதுமக்களின் இசையமைப்பில் காணப்படுகின்றன. தன்னுடைய இறைவுணர்வுகளைச் சாதாரண மக்களும் நன்குணர்ந்து அவற்றின் வழியாக அவர்களும் அவ்வுணர்வு பெற்று நன்னெறி பற்றி ஒழுகவேண்டும் என்ற ஆவலில் மாணிக்கவாசகர் மக்கள் பற்றுடன் பாடி மகிழும் இசையமைப்பில் பாடல்களைப் புனைந்து தந்துள்ளார். பொது மக்கள் இத்தகைய இசையை மிகவும் விரும்பி அது பயின்றுள்ளார் உயர்வுமிக்க இறைப்பாடல்களைப் பாடி மகிழ்ந்திருப்பர். பயனும் மிகுதியாக இருந்திருக்கும்.

இசைக் கருவிகள்

இசைக் கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் இடையிடையே காணப் படுகின்றன. 'இன்னிசை வீணையர் யாழினர்' (திருப்பள்ளி 4; 1;) என்பதில் வீணை, யாழ் இரண்டும் இருவேறு கருவிகள் என்பதை அறியுமாறு உள்ளது. 'வீணை முரன்றெழும் ஓசையில் இன்பம் மிகுந்திடு மாகாதே' (திருப்படை; 6; 4) என்று கூறுவதில் வீணை இசை மிகுந்த இன்பத்தைத் தரும் இயல்புடையதாகக் குறிப்பிட்டு உள்ளது. வீணைக்கு யாழை விடவும அதிகம் வரவேற்பு இருந்த நிலை தோன்றுகிறது. யாழின் மதிப்பு குன்றி அது இசை வானிலிருந்து மறையும் காலம் தொடங்கி விட்டதாகக் கருதலாம்.

காலைக் காட்சியைக் காட்டும் போது 'குருகுகள் இயம்பின இயம்பன சங்கம் (திருப்பள்ளி; 3; 2) என்று சங்கின் மங்கல இசை யொலியைக்குறிப்பிடுகிறார். அதே போன்று திருவெம்பாவையில் அதிகாலைநிகழ்ச்சியாக,

> 'கோழி சிலம்பச் சிலம்பும் குருகு எங்கும்
> ஏழில் இயம்ப இயம்பும்வெண் சங்கு எங்கும்'
>
> (திருவெம்; 8; 1-2)

என்று விளக்கிக் காட்டுகிறார். எங்கும் சங்கிசை முழங்கியது. அதோடு 'எங்கும் ஏழில் இயம்ப' என்றும் கூறப்படுகிறது. இதனை விளக்கும் புலியூர் கேசிகன் 'ஒலிசெய்யும் பறவை இனங்கள் எவ் விடத்தும் ஏழிசைபோல் ஒலிக்கின்றன என்று கூறுகிறார்[8] ஆனால், ஏழில் என்பது எந்தக் கருவியைக் குறிக்கும் சொல் என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. இதைப் பற்றித் திருநாவுக்கரசரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'எரிந்தா ரனழுகப்ப ஏழில் ஓசை
எவ்விடத்தும் தாமேயென்றேத்து வார்பால்' (6; 17; 9; 3)

என்று ஆறாம் திருமுறையில் கூறியுள்ளதைக்காண அதுஒருஇசைக் கருவியாகவேதோன்றுகிறது.அதை ஒரு வாத்தியம் என்று குறிப் பிட்டு ஒரு விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது.[9] திருவாசக ஒளிநெறியில் செங்கல்வராயபிள்ளை ஏழிலுக்குப் பொருள் தரும்போது இதனை நாதசுவரம் எனக் கருதிப் பொருள் தருகிறார்[10]. இதற்கு முன்புள்ள இலக்கியங்களில் நாதசுவரம் வங்கியம் என்றுதான் கூறப் பெற் றுள்ளது. குருகின் ஒலியை ,ஏழில்' என்பதுடன் இணைப்பதை விட ஏழிலைத் தனிக் கருவியாகக் கருதுவது தான் பொருத்தம் என்பது பாடலின் பொதுப் போக்கிலிருந்து விளங்குகிறது. ஆனால் ஏழில் எந்தக் கருவியைக் குறிப்பிடுகிறது என்பதைச் சிந்தித்துத் தான் முடிவு செய்ய வேண்டியுள்ளது. காலையில் குழலிசைக்கும் வழக்கம் இருந்தமையையும் இங்குச் சிந்திக்கலாம்.

திருப்படையாட்சியில் 'சங்கு திரண்டு முரன்றெழும் ஓசை தழைப்பன' (திருப்படை; 8; 1) என்று கூறப்படுகிறது. பல சங்கு களை ஒரே சமயம் ஊதுவதை இது குறிக்கும். சங்கு ஆலயங்களில் இசைக்கப்படுவது. காலையில் சங்கு பல இடங்களில் முழக்கு வதை வழக்கமாகக் கொண்டுள்ளனர்.

'நாதப் பெரும்பறை நவின்று கறங்கவும்' (கீர்த்தி; 108)
என்பதில் பறையும்,

'முரசெறிந்து மாப்பெருங் கருணையின் முழங்கி'
(திருவண்டப்; 73)

என்பதில் முரசும்,

8, புலியூர் கேசிகன், திருவாசகம், 7, 8, தெளிவுரை, கேசிகன் பதிப்புரை, சென்னை-33, (1968) பக். 134.

9. சித்தாந்தம், மலர் 20, இதழ் 8, (1947) பக். 294.

10. வ. சு. செங்கல்வராய பிள்ளை, திருவாசக ஒளி நெறி, கழக வெளியீடு, சென்னை-1, (1967) பக். 578.

'துடிகொள் நேரிடையாள்' (அருட்பத்து; 5; 1)

என்பதில் துடியும், குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன. துடி உவமையாகவே வந்துள்ளது. இக்கருவிகளின் சிறப்பு, இசைத்தன்மை காண இடமில்லை. பறை ஒலிமிக்கது என்பதை 'நாதப் பறை' (திருப் படை; 1; 1) என்பதிலும் முன் குறிப்பிட்டதிலும் ஓசையுடன் பொருத்திக் காட்டுகிறார். 'முன்பால் முழங்கும் முரசியம்பாய்' (திருத்தசாங்கம்; 8; 2) என்று கூறுவதிலும் முன்னர் காட்டியதிலும் முழக்கம் கொண்டதாக அறிய முடிகிறது. பறை, முரசு ஆகிய இரண்டும் சிவபெருமான் கையிலுள்ள டமருகத்தைக் குறிப்பிடுவ தால் இரண்டையும் ஒரே கருவியாகத்தான் கருதவேண்டியுள்ளது. திருவாசகத்தில் இசைக்கருவிகள் பற்றி அதிகம் அறிய இடமில்லை.

திருவாசகத்தில் இசைப்பாடல்கள் பற்றிய கருத்துக்கள் மிகுதி யாக உள்ளன. மக்களின் இசைப்பாடல்களுக்கு மாணிக்கவாசகர் நல்ல மதிப்பு கொடுத்துள்ளார். மரபிசைக்கும் இதற்கும் மிகுந்த வேறுபாடுகள் இருப்பதாகப் பாடல்களைக் கொண்டு தெரிந்து கொள்ளலாம்.

இசையுடன் அமைந்த திருவிசைப்பா

இசையுடன் இனிமையான முன்னூற்றொரு பாடல்களால் அமைந்த திருவிசைப்பா சிவபெருமானின் திருவருளை நினைத்து பற்றுடன் மனமுருகிப் பாடப்பட்டுள்ளது. ஒன்பதாம் திருமுறை யாக வகுக்கப் பெற்ற நூல் முழுநிலையில் பண்ணமைந்த இசைப் பாடல்களினால் ஆக்கப் பெற்றுள்ளதை மதித்து இதனைச் சிறப் பாகப் திருவிசைப்பா என்று அழைத்துள்ளனர். இதிலுள்ள பாடல்கள் பொருளாலும் இசையாலும் தேவாரப் பாடல்களைத் தழுவியுள்ளதாகவே தோன்றுகிறது. இதில் பல வகையான இசைப்பாடல்கள் இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது.

பாடல் வகைகள்

திருவிசைப்பாவில் உள்ள பாடல்கள் இசைப் பாக்கள் என்பதைத் திருவாலியமுதனாரின் உரையால் நன்கு அறியலாம்.

'தூநான் மறையான் அமுத
வாலி சொன்ன தமிழ்மாலைப்
பானேர் பாடல் பத்தும்
பாடப் பாவ நாசமே' (3; 11; 3-4)

இவருடைய பாடல்கள் பால் போன்று இனியவை. இவற்றை மனங்கனிந்து பாடினால் அவர்களுடைய பாவங்கள் அழிந்து நன்மையடைவர். இது சுவையான தமிழ் மாலை. இதில் அழகு உண்டு. நல்ல மணம் உண்டு. இனிய இசையும் உள்ளது.

இவர் நம்பி ஆரூரரின் (சுந்தரர்) பாடல்களின் சுவையைப் பருகிக் களித்தவர். அதன் சிறப்பை விளக்கும் தரமாக,

'ஆரூர் நம்பியவர்கள் இசைபாடக்
கொடியும் விடையும் உடைய
கோலக் குழகன் ஆடுக' (3; 10; 3-4)

என்று கூறுகிறார். சுந்தரர் பாடல்களின் இசை இறைவனுக்கு அமுதம். அடியவர்களுக்கு இன்பம். திருவாலியமுதனார் இசைப் பாடலை விரும்பும் போக்கு இதன் வாயிலாக நன்கு விளங்கும். இசையைப் போற்றி இறைவனை நினைத்து இன்புறப் பாடும் இசைநயம் மிக்கப் பாடல்களாகத் திருவிசைப்பாவிலுள்ள பக்திப் பாடல்கள் விளங்குகின்றன.

புருடோத்தமநம்பி தனது பாடல்களைப் பற்றி ஒரு குறிப்பு தருகிறார்.

'பண்ணுதலைப் பத்தும் பயின்றாடிப் பாடினார்
எண்ணுதலைப் பட்டங் கினிதாயிருப்பரே'
(2; 11; 2-3)

பண்ணுடைய அவர் பாடல்களை நன்குணர்ந்து பொருளுக்கும் இசைக்கும் தக்கவாறு ஆடிப் பாடினால் இறையருள் பெற்று இனிதாய் வாழ்வர் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். பக்தி இசைப் பாடலின் பயன் இவ்வாறு கூறப்படுகிறது.

சேந்தனார் தான் பாடிய இசைப் பாடலில் 'பாடலங் காரப் பரிசில் காசு' (1; 12; 1) பற்றிய குறிப்பு தருகிறார். பாடல் சுவையாகவும் அமைப்பு அழகு கொண்டதாகவும் இருந்தால் அது நன்கு மதிக்கப்படும். கருவூர் தேவர் தன் பாட்டில்,

'சீலமாப் பாடும் அடியவர் எல்லாம்
சிவபதம் குறுகிநின் றாரே' (4; 10; 4)

என்று உரைக்கிறார். இந்தப் பக்திப் பாடல்கள் அடியவர்களுக்குச் சிவபதம் கொடுக்கும் ஆற்றலுடையவை. மேலுள்ள குறிப்புக்கள்

திருவிசைப்பாவின் பாடல்களைப் பாடினோர் அடையும் சிறந்த பயன்களைச் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளன. இறைப்பற்றால் பாடிய இவை ஆற்றல் மிக்கவை. இறையருளைப் பெற்றுத் தரும் அரிய தன்மையுடையவை. பாடல் கருத்தால் போற்றப்படுகிறது. இசையால் இன்பமாகப் பாடப்படுகிறது. திருவிசைப்பா குறிப்பிடத்தக்க பாடல் வகையினைக் கொண்டு விளங்குகிறது.

பல்லாண்டு பாடல்

பல்லாண்டு பாடல் இடைக்காலத்தில் எழுந்த சில பக்தி இலக்கியத்தின் வழக்கம். ஆயினும் வைணவர்களே பொதுவாகப் பல்லாண்டு பாடுவர். சைவ சமய நூல்களிலே திருவிசைப்பாவில் தான் பல்லாண்டு பாடல் பாடுவதைக் காண முடிகிறது. திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் பெரியாழ்வார் பல்லாண்டு பாடி இறைவனைப் போற்றுகிறார். ஆனால் சைவ சமய அடியவர் எவரும் இத்தகைய பாடல்களைப் பாடுவதில்லை. ஆனால் சேந்தனார் திருவிசைப்பாவில் ஒரு பதிகத்தையே பல்லாண்டு அமைப்பில் பாடியுள்ளார்.

'பாரார தொல்புகழ் பாடியும்
ஆடியும் பல்லாண்டு கூறுதுமே' (1; 12; 4)

என்பது அவருடைய பல்லாண்டு பாடல் பகுதியாகும். இறைவனுக்கு பல்லாண்டு கூறி வாழ்த்துகிறார்.

போற்றிப் பாடல்

போற்றிப் பாடலமைப்பு திருவிசைப் பாவில் காணப்பெறுகிறது. கருவூர்த் தேவரின் எட்டாம் பதிகம் போற்றிப் பாடல்களால் அமைந்துள்ளது.

'செங்கணா போற்றி திசைமுகா போற்றி
சிவபுர நகருள்வீற் றிருந்த
அங்கணா போற்றி அமரனே போற்றி
அமரர்கள் தலைவனே போற்றி
தங்கள்நான் மறைநூல் சகலமும் கற்றோர்
சாட்டியக் குடியிருந் தருளும்
எங்கள்நா யகனே போற்றியே றிருக்கை
இறைவனே போற்றியே போற்றி' (8, 8)

இதனைப் பார்த்ததும் திருவாசகத்திலுள்ள போற்றித் திருவகவல் நினைவுக்கு வரலாம். நாலாயிர திவ்வியப் பாடலிலும் போற்றிப்

பாடல்கள் உள்ளன. இறைவணக்கத்தில் போற்றிப் பாடல் ஒரு சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளது என்பது விளங்கும். அதனைத் தனிப்பட்ட இசையமைப்பில் பாடுவது சிறப்பாக அமையும்.

இத்தகைய வகைப்பாடல்களில் இசைக்கு நல்ல மதிப்பு உண்டு. திருவிசைப்பாவும் இசையைப் பற்றிய குறிப்பு தருகிறது. திருமாளிகைத் தேவர் இறையடியார் இசைப் பாடலால் இறைவனைப் பணிந்து ஏற்ற வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

'தொண்டனேன் இசையுமா றிசையே' (1;6;4)

இசைவான இசையில் இறைப் பாடல்களைப் பாடி இறையருளைப் பெற வேண்டும். அது அடியவர் மனத்தை இறையுடன் இசைவிக்க வேண்டும். இசையும் பாடலும் இணைந்த திருவிசைப்பாவிலுள்ள பாடல்கள் இசையை இனிது போற்றியுள்ளன.

திருவிசைப்பாவில் பண்கள்

தேவாரத்தைப் போன்று திருவிசைப்பாவும் பண்ணுடைய பாக்களால் ஆனது. கருவூர்த் தேவர் வண்டின் ஒலியிலும் இனிய பண்களைக் கேட்டு மகிழ்வுடன் பாடுகிறார்.

'பண்பல தெளிதேன் பாடிநின் றாடப்
பனிமலர்ச் சோலைசூழ் மொழுப்பில்' (1;5;3)

வண்டு மலரில் தேனருந்தும்போது பண்பாடி மகிழ்வதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளது. பண்ணைப் பற்றிய அறிவும் இசையைப் பற்றிய இனிமையும் தெரியாதவர் இவ்வாறு கூறவியலுமா என்று சிந்திக்கலாம். பண்ணைப் பற்றிய தெளிவான உணர்வு கொண்ட இறைப் பற்றாளர்களால் திருவிசைப்பா இனிய பண்களில் இசைக்கப் பெற்றுள்ளது.

திருவிசைப்பாவிலுள்ள பண்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் கிடைத்துள்ளன. ஆனால் சுவடிகளில காணப்படும் சில குறிப்பு வேறுபாட்டால் ஐயக் கருத்துக்கள் எழுப்பப் படுகின்றன. பண்களைப் பற்றிய தெளிவான முடிவுகளைக் காண்பதுவரை இந்த ஐயங்களுக்குத் தெளிவு காண்பது கடினம். இருப்பதைக் கொண்டு பணகள் என்ன என்ன என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளலாம்.

திருவிசைப்பாவில் அமைந்துள்ள பண்களைக் காட்டும் ஒரு தனிப்பாடல் கிடைக்கிறது.

'ஐந்துடன்நால் வருமுரைத்த திருக்கடைக்காப் பிற்பண்
அறையின்மா ளிகைத்தேவர் நான்கிலொன்று காந்தாரம்
முந்துகரு வூரர்பத்தின் இரண்டுபுற நீர்மை
மொழிந்திடுகாந் தாரம்ஒன்று காடவர்கோன் இரண்டின்
நந்தலில்சா ளரபாணி ஒன்றுவேணாட் டடிகள்
நவின்ற தொன்று புறநீர்மை திருவாலி யமுதர்
பந்தமறச் சொல்நான்கின் ஒன்றுநட்ட ராகம்
பகர்ந்திடின் ஒன்றிந்தளம் மற்றவையும் பஞ்சமமே.'
(தனிப்பாடல்)

இப்பாடல் மிகத் தெளிவாகப் பண்களைப் பற்றிய குறிப்புக்களைத் தருகிறது. மு. அருணாசலம் சில ஐயப்பாடுகளை எழுப்பியுள்ளார். கண்டராதித்தர் பாடல் திருவிசைப்பா தொகுதியில் இருபதாம் பதிகமாக உள்ளது. பஞ்சமம் பண்ணில் அமைந்தது.[11] (ஓர் ஏட்டுப் பிரதியில் சாளரபாணம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது) ஏட்டுப் பிரதிக் குறிப்பை அவர் ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. நன்கு சிந்தித்து பல காரணங்களைக் காட்டிப் பண்களை ஆராய்கிறார். தனிப்பாடல் கண்டராதித்தர் பாடலில் ஐயப்பாடுள்ள பண்ணைச் சாளரபாணி என்றே குறிப்பிடுகிறது. பாடிப் பார்த்தே பண்ணை உறுதி செய்யவேண்டும். சாளரபாணி பண்ணில் தேவாரப் பாடல் எதுவும் இல்லை.

கருவூர்த்தேவர் தான் பாடியுள்ள திரைலோக்கிய சுந்தரம் என்ற தலத்திருப்பதிகத்தின் இறுதியில் அப்பதிகத்தில் அமைந்துள்ள பண்ணைப் பற்றிய குறிப்பை நன்கு எடுத்துக் கூறியுள்ளார்.

'பூரணத்தால் ஈரைந்தும்
போற்றிசைப்பார் காந்தாரம்
சீரணைந்த பொழிற்கோடைத்
திரைலோக்கிய சுந்தரனே.' (5;11;3-4)

இவ்வாறு கூறியதினால் இந்தப் பாடல்கள் காந்தாரப் பண்ணில் அமைந்தவை என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

---

11. மு. அருணாசலம்; திருவிசைப்பா-திருப்பல்லாண்டு பாவும்பயின்ற முறையும், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம் வெளியீடு, சென்னை, (1974) பக். 77.

பாடல்களின் பாவமைப்பு பெரும்பாலும் பண்ணுக்குப் பண் சிறிதாவது மாற்றமடைந்து உள்ளதைத்தான் தேவாரம், திவ்வியப் பிரபந்தம் ஆகியவற்றிலுள்ள பாடல்களிலிருந்து அறிய முடிகிறது. ஆனால் இன்ன பண்ணமைப்புக்கு இன்ன பாவமைப்புதான் இருக்க வேண்டும் என்ற விதி இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. பண்கள் மிகுதியாக வளரலாம். அதற்குத் தக்கவாறு யாப்பு வழக்கம் மாறுவது எதிர்பார்ப்புக்கு அப்பாற்பட்டது. ஆகையினால் ஒரே பாவமைப்பில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பண்களைப் பாட வேண்டிய நிலை எழலாம். அவ்வாறு வருவதைத் தவறாகக் கருத முடியாது. இன்றைய நிலையை எண்ணிப் பார்க்கலாம். ஒரே பாவமைப்பு கொண்ட ஆசிரிய விருத்தங்களை வேறுவேறான ராகங்களில் பாடுவதைக் காணலாம். சிந்தித்து முடிவு காண வேண்டிய இடமாக உள்ளது.

இன்றுள்ள கருத்துப்படி திருவிசைப்பாவில் உள்ள பாடல்கள் ஆறு பண்களில் அமைந்துள்ளன. அவற்றைக் காணலாம்.

திருவிசைப்பா பண்கள்

1. இந்தளம்
2. காந்தாரம்
3. சாளரபாணி
4. நட்டராகம்
5. பஞ்சமம்
6. புறநீர்மை

சாளரபாணி திருவிசைப்பாவில் மட்டுமே காணப்படுகிறது. மற்றப் பண்கள் தேவாரத்திலும் திவ்வியப் பிரபந்தத்திலும் காணப்படு கின்றன. தமிழிசைப் பண்களைப்பற்றி நுட்பமான ஆய்வு நிகழ்த்து வதற்குத் திருவிசைப்பா நன்கு உதவும் என்பது உண்மை.

இசைக்கருவிகள்

திருவிசைப்பா பல இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புகளைத் தருகிறது. விழாவில் குழல் இசைக்கப்படுவதைத்,

'தேர்மலி விழவிற் குழலொலி தெருவில்' (2;4;1)

என்று திருமாளிகைத் தேவர் பாடல் கூறுகிறது. தேர்த்திருவிழா நடைபெறுகிறது. தெருவில் குழலிசைக்கப்படுகிறது. இது மங்கல இசைக்கருவி என்பது விளங்கும். அவரே 'தீங்குழல்' (3;5;1) பற்றிய குறிப்பைத் தருவதில் குழலிசையின் இனிமை நன்கு விளங்கும். அவர் இன்னொரு பாடலில் 'கடுப்பாய்ப் பறைகறங்க' (3;7;1) என்று உரைப்பதில் பறையின் கடுமையான ஒலி சுட்டப்படுகிறது.

கருவூர் தேவர் தன்னுடைய பாடல்களில் சில இசைக் கருவி களைப் பற்றிய செய்திகளைத் தருகிறார்.

'துந்துபி குழல்யாழ் மொந்தைவா னியம்ப
தொடர்ந்திரு டியர்கணம் துதிப்ப
நந்திகை முழவம் முகிலென முழங்க
நடம்புரி பரமர்தங் கோயில்' (1;4;1-2)

சிவபெருமான் நடனமாடும்போது துந்துபி, குழல், யாழ், மொந்தை ஆகிய கருவிகள் இசைக்கப்படுகின்றன. நந்திதேவர் முழவம் கொட்டுகிறார். இறைமுன் நடப்பதாகப் பாடினாலும் உலகியல் நிகழ்வையே இறைத் தொடர்புடன் கூறியதாகக் கருதலாம்.

இப்பாடலிலிருந்து துந்துபி, குழல், யாழ், மொந்தை, முழவம் ஆகிய இசைக்கருவிகளைப் பற்றி அறியலாம். இவற்றுள் துந்துபியைத் தேவர்களின் இசைக்கருவியாகக் கருதுவர். மற்றவை அனைத்தும் அக்கால வழக்கத்தில் உள்ளவை. கருவூர் தேவர் இன்னொரு பாடலில்,

'............ கையிலியாழ்
நரம்பாலும் உயிரீந்தாய்' (5;8;2-3)

என்று இறைவனிடம் கூறுவதாக வருகிறது. இதில் யாழிசைக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவர் வேறோர் இடத்தில்,

'கின்னரம் முழவம் மழலையாழ் வீணை
கெழுவுகம் பாலைசெய்கீழ்க் கோட்டூர்' (3;8;3)

என்று கோட்டூர் ஆலய நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிட்டுப் பாடுகிறார். இதில் கின்னரம், முழவம், யாழ், வீணை ஆகிய கருவிகள் இடம் பெறுகின்றன. யாழும் வீணையும் தனித்தனியாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. 'மழலையாழ்' என்று சிறப்பித்தமை கவனிக்கத்தக்கது. கின்னரம், வீணை ஆகியவற்றை விட யாழ் சிறப்பில் மிகுந்தது என்பது குறிப்பு. இருப்பினும் யாழின் இடத்தை வீணை எவ்வாறு கைப்பற்றிக் கொண்டது என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டியதாகிறது. யாழ் பயன்பாட்டிலிருந்து ஏன் விடுதலை பெற்றது என்பதை அறிய வேண்டும். கருவூர்த் தேவர் சிவபெருமானிடமுள்ள 'தமருகம்' என்ற முரசைக் (3;8;1) குறிப்பிட்டுச் சிறப்பிக்கிறார். இது தனியாகக் கருதுவதற்கு உரிய இசைக்கருவி அன்று. பெருங்கதையில் உதயணனுடைய யாழ் கோடவதி என்று பெயர் கூறி அழைக்கப்படுவதுபோல் திருமாலின் சங்கு பாஞ்சசன்யம் என்று பெயர் சொல்லப் படுவதுபோல் சிவபெருமானுடைய கையிலுள்ள முரசு தமருகன் என்று பெயர் சுட்டப்படுகிறது.

கருவூர்த்தேவரின் பாடலில் மேலும் சில குறிப்புக்கள் இசைக் கருவிகளைப் பற்றி வந்துள்ளன.

'யாழொலி சிலம்பும் இஞ்சிசூழ் தஞ்சை
இராசரா சேச்சுரத் திவர்க்கே' (9; 4; 4,)

என்பதில் யாழும்,

'தந்திரி வீணை கீதமும் பாடச்
சாதகின் னரங்கலந் தொலிப்ப
மந்திர கீதந் தீங்குழ லெங்கும்
மருவிடம் திருவிடை மருதே' (10; 2; 3-4)

என்ற பாடலில் வீணை, கின்னரம், குழல் ஆகிய கருவிகளும், 'எழிலை யாழ்' (10; 7; 1) 'மழலையாழ்' (10; 7; 4) என்பவற்றில் யாழும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். கீதம் என்ற சொல் வீணை, குழல் ஆகியவற்றால் இசைக்கப்படும் பண்ணிசைப் பாடலைக் குறிப்பிடுகிறது. யாழ் சிறப்படைகளுடன் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளதைக் கவனிக்கலாம்.

திருவிசைப்பாவில் குழல், பறை, யாழ், மொந்தை, முழவம், கின்னரம், வீணை ஆகிய இசைக் கருவிகள் சுட்டப்பட்டுள்ளன. துந்துபியைப் பற்றி சிந்திக்கலாம். இறைத்தொடர்பு இன்றி இக்கருவி பாடலில் இடம் பெறாததைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

திருவிசைப்பாவின் பண்களைப் பற்றி நன்கு ஆராயவேண்டும். இப்பாடல்கள் தரும் இசைச் செய்திகள் தேவாரம் போன்றே காணப்படுகின்றன. பக்திப் பாடல்களில் உள்ளது போன்றே இசை யுணர்வைத் திருவிசைப்பாவும் தருகிறது.

திருவிசைப்பாவில் பண்கள்

வ. எண்	ஆசிரியர்	பாசுரம் எண்	பாடல் எண்ணிக்கை	பண்
1	திருமாளிகைத் தேவர்	1	11	பஞ்சமம்
2	,,	2	11	,,
3	,,	3	12	,,
4	,,	4	11	காந்தாரம்
5	சேந்தனார்	1	12	பஞ்சமம்
6	,,	2	11	பஞ்சமம்
7	,,	3	11	,,
8	கருவூர்த்தேவர்	1	11	புறநீர்மை
9	,,	2	10	,,
10	,,	3	11	பஞ்சமம்
11	,,	4	10	,,
12	,,	5	11	காந்தாரம்
13	,,	6	11	பஞ்சமம்

14	கருவூர்த் தேவர்	7	10	பஞ்சமம்
15	,,	8	10	,,
16	,,	9	11	,,
17	,,	10	10	,,
18	பூந்துருத்தி நம்பி காடநம்பி	1	2	பஞ்சமம்
19	,,	2	10	சாளரபாணி
20	கண்டராதித்தர்	1	10	பஞ்சமம்
21	வேணாட்டடிகள்	1	10	புறநீர்மை
22	திருவாலிய முதனார்	1	11	பஞ்சமம்
23	,,	2	10	நட்டராகம்
24	,,	3	11	இந்தளம்
24	,,	4	10	பஞ்சமம்
25	புருடோத்தம நம்பி	1	11	பஞ்சமம்
26	,,	2	11	பஞ்சமம்
27	சேதிராயர்	1	10	பஞ்சமம்

பக்திக் காலப் புராணங்களில் இசை

பக்திக் காலத்தில் பலவகையான நூல்கள் இறைத் தொடர்பாக எழுந்துள்ளன. அவற்றுள் சில புராணங்கள் என்ற பெயரில் அழைக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறு அழைக்கப்படும் நூல்களில் முக்கியமானவை மூன்று. அவை பெரியபுராணம், திருவிளையாடல் புராணம், கந்தபுராணம் என்பனவாகும். அவற்றுள் முறையே சைவ நாயன்மார்களைப் பற்றியும், மதுரையில் சிவபெருமான் ஆற்றிய திருவிளையாடல்கள் பற்றியும், முருகனின் அருளாற்றல் மிக்க செயல்கள் பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. பெரியபுராணம், திருவிளையாடல் ஆகிய இரண்டும் இசைச் செய்திகளை மிகுதி யாகக்கொண்டு விளங்குகின்றன.

பெரியபுராணத்தின் காலம் காப்பிய காலத்தை ஒட்டியதாக இருப்பதினால் பல இசைச் செய்திகள் காப்பியங்களுடன் தொடர்பு படுத்திக் காண வேண்டியதாக உள்ளன. ஆகையினால் ஆனாய நாயனார் புராணத்தில் இருந்து பல குறிப்புக்கள் அக்கால இசை ஆய்வுக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இறையியல் தொடர் புடைய இசைக் குறிப்புக்கள் பக்திக் கால இசை ஆய்வில் கொள்ளப் படும். கந்தபுராணத்தில் முருகனின் அருட்செயலை விடவும் தீயதை ஒடுக்கும் ஆக்கச் செயல்கள் மிகுந்துள்ளதினால் அதில் இசை பற்றிய செய்திகளை மிகுதியாக எதிர்பார்ப்பதற்கு இல்லை.

மூன்று நூல்களும் இறையருள் நாடும் அடியார் பற்றியோ இறைவனின் அருளாற்றல் பற்றியோ விளக்கம் தருவதினால் ஒரு கொத்தாக ஏற்று ஆய்வு மேற்கொள்ளப் படுகிறது. ஒன்றுக்கு ஒன்று தொடர்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. செய்திகள் ஒத்துள்ளனவாகத் தோன்றுகின்றன. இணைத்து ஆய்வு மேற் கொள்வதினால் சில சிக்கல்கள் தெளிவு படுவதற்கும் ஏது வாகின்றது. அவற்றுள் உள்ள இசைச் செய்திகள் காலவுணர்வை விடவும் இசையுணர்வு மிக்கதாகக் காணப்படுகின்றன. சில செய்தி களைக் கண்டு இக்காலத்தில் இறையுணர்வு எவ்வாறு அமைந்து காணப்படுகின்றது என்று காண முற்படலாம். பக்திக் காலத்தி லுள்ள இசை மக்களைப் பற்றுணர்வில் கலந்து கொள்ளுமாறு வேண்டுகிறது. பக்திக் காலத்தில் இசை நன்கு வளர்ந்துள்ளது. இந்நிலையை நன்கு உணர அவர்கள் உருவாக்கித் தந்துள்ள இலக்கியங்களில் சான்றுகள் பலவிதமாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றைக் கண்டு அக்காலத்து இசையமைப்பு எவ்வாறு உள்ளன என்பதைக் காண முயலலாம்.

பெரியபுராணமும் கந்தபுராணமும் பன்னிரண்டாம் நூற் றாண்டைச் சேர்ந்தவை. திருவிளையாடல் புராணம் பதினாறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது. இந்தக் கால வேறுபாடுகளுக்குத் தக்கவாறு இசை பற்றிய செய்திகள் எத்தகைய மாற்றங்களுடன் தரப்படுகின்றன என்று கவனிக்கலாம்.

இசைக் குறிப்புக்கள்

இசை பற்றிய அரிய செய்திகளைப் பெரியபுராணம் தரு வதைப் பார்க்கலாம். திருஞான சம்பந்தர் பாடுவதை,

'இசைவி ளங்கிட வியல்பினில் பாடிநின் றேத்தி'

(திருஞா. புரா.; பா. 228; 1)

என்று சேக்கிழார் கூறுகிறார். பாடல்களில் இசை விளங்குகிறது. ஞானசம்பந்தர் பாடல்கள் பண்ணிசையுடையவை என்பதைத் தேவாரப் பாடல்களால் அறியலாம். அவை இசை விளங்கப் பாடப் பெற்றவையாகக் கூறப்படுகின்றன. இதிலிருந்து இசை என்பது பண்ணிசையைக் குறிப்பதாகும் என நன்கு அறியலாம்.

குழலின் வாயிலாக இசையெழுப்பப்படுவதை ஆனாய நாயனார் புராணம் வாயிலாக அறிய முடியும். இறைவனை நினைத்து இசையமுதை நாயனார் குழல் வழியாக வழிய விடுகிறார்.

'அன்பூறி மிசைப் பொங்கும் அமுதவிசைக் குழலொலியால்
வன்பூதப் படையாளி எழுந்தைந்தும் வழுத்தித்தாம்
முன்பூதி வருமளவின் முறைமையே எவ்வுயிரும்
என்பூடு கரைந்துருக்கும் இன்னிசைவேய்ங் கருவிகளில்,

(ஆனா. புரா.; பா. 22)

ஆனாயரின் குழலில் இசை பொங்கிப் பாய்கிறது. அது அமுத இசை. ஐந்தெழுத்தை நினைத்துப் பாடும் இசை. அதைக் கேட்டு அனைத்துயிர்களின் உள்ளமும் உருகியது, அத்தகைய ஆற்றல் மிக்க இசையாக அது விளங்குகிறது. புல்லாங்குழலிலிருந்து வெளி வரும் இன்னிசை இத்தகைய ஆற்றலுடன் ஆனாயரால் வெளியிடப் படுகிறது. இசையின் தன்மை இப்பாடலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் இசைத்தன்மை பெரிய புராணத்தில் மிகச் சிறப்பாக விளக்கப்படுகிறது.

'தானநிலைக் கோல்வடித்துப் படிமுறைமைத் தகுதியினால்
ஆனவிசை ஆராய்வுற் றங்கணர்தம் பாணியினை
மானமுறைப் பாடினியர் உடன்பாடி வாசிக்க
ஞானபோ னகர்மகிழ்ந்தார் நான்மறையோர்
அதிசயித்தார்' (திருஞா. புரா; 135)

சிவபெருமானைச் சிறப்பித்துத் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் பாடினியுடன் பாடல்களைப் பாடி யாழிசைக்கிறார். இசைத் தானங்களை முறையறிந்து ஆய்வு நெறிப்படி இசைக்கிறார். திருஞானசம்பந்தரும் பிறரும் வியக்குமாறு அவருடைய இசைத்திறன் அமைந்தது. தானம் என்பது பண்ணின் சுவரத்தானம் என்று அறிதல் வேண்டும். விதிமுறை தவறாது இசை ஒழுகுகிறது. இசை ஆய்வு மிக்கவர் என்று கூறப்படுகிறது. பண்ணிசைப் பாடல்களைப் பாடும் சம்பந்தரே வியந்து அதனைக் கேட்கிறார். இதிலிருந்து அக்காலத் தமிழரின் இசைத்தன்மையும் அறிவும் செவ்வனே விளங்கும். தமிழிசை விதிமுறைகளுக்குக் கட்டுப்பட்டது. ஆய்ந்து பண்கள் இனிமையாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளன.

யாழ்ப்பாணரின் இசையாற்றல் இன்னொரு பாடலிலும் சேக்கிழாரால் விளக்கப்படுகிறது.

'இன்னிசை பாடி வெல்லாம்
யாழ்ப் பெரும் பாணனார் தாமும்
மன்னும் இசைவடி வான
மதங்கசூ ளாமணி யாரும்
பன்னிய ஏழிசை பற்றிய
பாடப் பதிகங்கள் பாடிப்
பொன்னின் திருத்தா ளம்பெற்றார்
புகலியிற் போற்றி இருந்தார்'
(திருஞா. புரா; பா. 278)

பாணர் இனிமையாக இசை பாடுகிறார். அவரோடு இசையின் வடிவமான மதங்கசூளாமணியாரும் இணைந்து ஏழிசைகளும் பொருந்த இனிது பாடுகிறார். பதிகங்களைப் பாடும் சம்பந்தர் இறைவனிடம் பொன்னாலான தாளத்தைப் பரிசாகப் பெறுகிறார்.

ஏழு இசைகளும் இனிது பொருந்த மதங்கசூளாமணியார் பாணரின் இசைக்குப் பொருந்த இணைந்து பாடுகிறார். ஏழிசை

களின் தன்மைகளை நன்கு அறிந்து பாடும் திறம் இதனால் விளங்கும். தமிழரின் இசையறிவு மிகச் சிறப்பாக இருந்துள்ளதை இதனால் அறியலாம். இது பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் தமிழருக்கு இருந்த இசையறிவைக் காட்டுவதாகும். ஏழிசை பற்றிய அறிவு சங்க காலத்திலிருந்தே தமிழர்களுக்கு இருந்து உள்ளதைக் கருதிக் காணவேண்டும்.

தமிழர் இசையறிவுடன் சுருதியுணர்வும் மிக்கவர்கள் என்பதை யும் சேக்கிழார் ஒரு பாடலின் வழியாகத் தெளிவு படுத்துகிறார்.

> 'சொற்றமிழ்மா லையினிசைகள் சுருதியாழ் முறை
> தொடுத்தே
> அன்றைநாள் பேலொன்றும் அகலாநண் புடனமர்ந்தார்'
> (திருஞா. புரா; பா. 141; 3-4)

தமிழ்ச் சொல்லால் அமைந்த பாடல்கள் அவை. அவற்றை இசையால் நனைத்துப் பாடுவதற்கு யாழை நன்கு சுருதி அமைக் கிறார். சுருதி அமைப்பு எளிதன்று. அதற்கு நுட்பமான இசை யுணர்வு மிகத் தேவை. அதை நன்கு தமிழர் உணர்ந்துள்ளனர் என்பதற்கு இப்பாடல் நல்ல சான்றாகும்.

யாழ்ப்பாணரும் மதங்கசூளாமணியாரும் இசைப்பாட்டை நன்கு பாட அறிந்தவர்கள் என்பதைப் பெரியபுராணம் சிறப்பாக விளக்கியுள்ளது.

> 'திருநீல கண்டத்துப் பெரும்பாணர் தெள்ளமுதின்
> வருநீர்மை இசைப்பாட்டு மதங்கசூ ளாமணியார்'
> (திருஞா. புரா.; பா. 131; 1—2)

அமுதச் சுவையுடைய இசைப்பாட்டை இசைத்துப் பாடும் தமிழரின் அரிய திறமை இப்பாடலில் விளக்கப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

திருஞானசம்பந்தரின் இசைத்திறனும் சேக்கிழாரால் விளக்கப்படுகிறது.

> ஏழிசையும் தழைத்தோங்க விண்ணிசைவன்
> தமிழ்ப்பதிகம் எய்தப் பாடித்
> தாழுமணிக் குழையார்முன் தக்கதிருக்
> கடைக்காப்பு சாத்தி நின்றார்'
> (திருஞா. புரா; 104; 2-3)

சம்பந்தர் ஏழிசைகளும் சிறக்கப்பாடும் திறமை மிக்கவர். தமிழ்ப் பதிகங்களைப் பாடுகிறார். இறைவனே மகிழுமாறு பாடுகிறார்.

திருநாவுக்கரசர் புராணத்தில் இசைப்பாடல் பாடும் திறனைக் குறித்து ஒரு பாடல் உள்ளது. நாவுக்கரசரைச் சோதிக்கும் கருத்துடன் அரம்பையர் வந்து பாடுகின்றனர். பாடல் இசை நயம் மிக்கது என்று சேக்கிழார் விளக்குகிறார்.

'வானகமின் னுக்கொடிகள் வந்திழிந்தா லெனவந்து
தானநிறை சுருதிகளில் தருமலங்கா ரத்தன்மை
கானவமு தம்பரக்குங் கனிவாயி லொளிபரப்பப்
பானனெடுங் கண்கள்வெளி பரப்பிசை பாடுவார்'

(திருநா, புரா; 419)

அரம்பையர் பாடல் தானநிறை சுருதியமைப்பு உடையது என்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். தானம் என்பது சுவரத்தானம். சுருதி இசைக்கு அடிப்படையான ஒலி, பாடல் இனிமையாகவும் சுவையாகவும் இருப்பதை அலங்காரத் தன்மையுடைய கானம் என்று சேக்கிழார் கூறுகிறார். பாடலைக் குறிக்கக் கானம் என்ற சொல் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிலேயே தமிழ்நாட்டுக்கு வந்து விட்டதை இதனால் அறியலாம், இந்தச் சொல்லுக்கு உரியவர் தமிழிசையைப் பற்றியும் தெரிந்து கொள்வர். தமிழிசை அறிவு தமிழிலிருந்து வெளியுலகுக்கும் பரவியிருக்கும் என்பதையும் இதனால் உணரலாம்.

இறைவன் ஒலியின் வடிவாக உள்ளான் என்பது ஒருதத்துவம்.

'நாதங்கொள் வடிவாய் நின்ற
நதிபொதி சடையார்' (திருநா. புரா; 76)

என்று கூறுகிறது பெரியபுராணம். ஒலியிலிருந்து தோன்றியது இசை. ஆகையினால் இசையின் உருவாக இறைவனைக் கருதலாம். அவர் 'சாம கண்டர்' (திருநீலநக்க. புரா. 5) என்று சிறப்பிக்கப் படுகிறார். சாமம் என்பது சாமகீதம். கீதம் என்பது இசைப்பாடல். இசைப்பாடல் கேட்டு அருள் புரியும் இறையியல்பைச் சேக்கிழார் 'வல்லரக்கன் எடுத்துமுறித் திசைபாட' (திருஞா. புரா. 77) அவனுக்கு இறையருள் பாலித்ததைக் கொண்டு விளக்குகிறார்.

எளிய நிலையில் உயிர்களைத் தன்பால் இசைவிப்பதும் உயர்ந்த நிலையில் உயிர்க்குயிராம் இறைவனைத் தன்பால் இசை

விப்பதும் இசையின் ஆற்றலாகும்.[12] இதனை ஆனாய நாயனாரின் குழலிசைக் கேட்டு இன்பமயக்குற்ற உயிரினங்களைக் கொண்டும் இசை கேட்டு இன்னருள் பாலித்த இறைவனின் கருணையைக் கொண்டும் நன்கு அறியலாம்.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் தமிழர் இசை அறிவில் மிக்கவராக இருந்ததைப் பெரிய புராணத்தின் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். அவர்களுடைய இசை விதிமுறைகள் மிகவுடையது. ஏழிசை பற்றிய நுட்பங்கள், இசைத் தானங்கள் பற்றிய அறிவு, சுருதியறியும் உணர்வுத் தன்மை ஆகியவை தமிழர்களின் இசையறிவின் சிறப்பையும் உயர்வையும் சிறப்பாகக் காட்டுகிறது. பிறர் தமிழருடன் தொடர்பு கொண்டிருப்பதினால் இந்த இசை நுட்பங்களை அவர்களும் அறிய வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. தமிழிசை சங்க காலத்திலிருந்தே வளர்ந்து வரும் நிலையைப் பெரியபுராணப் பாடல்களின் வாயிலாக நன்கு அறியலாம்.

பதினாறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த திருவிளையாடல்புராணம் இசைபற்றி என்ன செய்திகளைத் தருகிறது என்பதைப் பார்க்கலாம். இந்நூலின் சிறப்புப் பாயிரப் பாடலே இசைக் குறிப்பைத் தாங்கியுள்ளது.

> ‘ அறுகாற்பே டிசைபாடும் கூடல்மான்
> மியத்தை யருந்தமிழால் பாடி’
>
> (திருவிளை; சிறப்புப் பாயிரம்; அடி 2)

இயற்கையாக வண்டு ஒலிப்பதை இசையாகக் காண்கிறார் புலவர். அது மதுரை மாநகரத்தின் சிறப்பாகக் கூறப்படுகிறது. இசை பாடும் தன்மை இதனால் புலனாகும்.

திருவிளையாடல் புராணத்தில் சிறப்பான பகுதியாக ‘இசைவாது வென்ற படலம்’ (எண் 44) நாற்பத்தி நான்கு பாடல்களால் விரித்துரைக்கப்படுகிறது. இதில் பெரும்பகுதி இசை விளக்கமாகவே அமைந்துள்ளது. இசையைக் குறிப்பிட்டுக் கூறும் ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

---

12. செ. வைத்தியலிங்கன், ‘சேக்கிழாரும் நுண்கலைகளும்’, பெரிய புராணச் சொற்பொழிவுகள், பக். 72-110, கழக வெளியீடு, சென்னை (1970) பக். 91.

'மின்ன னாண்மதுர கீதம் இசைக்கும்
விஞ்சை யின்றுறைவ வாளவ ளுக்கும்
பன்ன சுாபரணன் இன்னிசை பாடும்
பத்திரன் பொருவில் கற்புடை யாட்கும்
மன்ன கீதவினை யாலிகள் மூள
வழுதி காதன்மட மாது பொருளாய்'

(இசைவென்ற; பா. 2; 2-4)

என்று இசைவாத நிலையைப் பரஞ்சோதியார் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். இனிய பாடல்களை இசையாகப் பாடுவதை 'மதுரகீதம் இசைக்கும்' என்று கூறுகிறார். இசைவாது நடைபெறுவது என்றால் இசையறிவு எந்த அளவுக்குச் சிறப்பாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சிந்திக்கலாம். இசை நாட்டம் இல்லாத நாட்டில் இசைவாதம் நடைபெறுமா என்று எண்ணிப் பார்க்கலாம். இவ்வாறு ஒரு சிந்தனை எழுந்ததே அந்த இடத்தின் இசைப்புலமை மிக்க போக்கைச் சிறப்பித்துக் காட்டுவதாகும்.

ஏழிசை பற்றிய அரிய சிந்தனையும் இந்நூலில் காணக் கிடைக்கிறது.

'கற்ற ஏழிசை கேட்குமுன் கலத்தினும் போந்த
வெற்றி வேன்மதர் நெடுங்கணாள் விறலியை வைதாள்'

(இசைவென்ற; பா. 10; 3-4)

ஏழிசையைக் கற்றறிந்துள்ளதை இப்பாடல் அறிவிக்கிறது. விறலியர் இசைக்கலையை நன்கு தெரிந்தவர்கள். அவர்கள் வாழும் நாட்டில் இசைக்குப் பஞ்சம் இருந்திருக்காது.

மன்னன் ஏழிசை அறிந்தவன். ஆகையினால் அவளிடம் பாட வருகிறாள்.

'சந்த ஏழிசை இறைமகன் தாழ்செவிக் கன்பு
வந்த காதலாண் மழலையின் அமுதென வந்தாள்'

(இசைவாது; பா; 15, 3-4)

சந்தமுடைய ஏழிசை என்று கூறியதினால் இந்த இடம் அருணகிரிநாதரின் சந்த இசைப் பாடல்களை நினைவுபடுத்துகிறது. அவருடைய காலம் இதற்கு முந்தியது. இந்த இசை அரசனைக் கவர்வது. அரச ஆதரவு இசைக்கலைக்கு இருப்பதை அறியலாம்.

அவ்வாறாயின் அக்கலையின் வளர்ச்சி உறுதியானது என்பதை உணரலாம்.

இசைநூல் இருந்த உண்மையும் திருவிளையாடல் பாடலின் வழியாகத் தெரிகிறது.

'பண்ணுதல் பரிவட் டணைமுதல் இசைநூல்
பகர்முதல் தொழிலிரு நான்கும்'
(இசைவாது; பா. 37; 2)

இசைநூல் வழி இசைபயின்று நன்கு வீணை இசைக்க அறிந்த தன்மையை இப்பாடல் விளக்கிக் காட்டுகிறது.

'பலகையிட்ட படலம்' இசையின் ஆற்றலைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

'என்புருக்கும் அமுதவிசை பாடுமால்'
(பலகையிட்ட, பா. 9; 4)

இசை எலும்பை உருக்கும் ஆற்றல் உடையது அமுதமாகச் சுவைக்கத் தக்கது. அவ்வாறு பாடுகின்றனர்,

'விறகு விற்ற படலத்தில்' இசையின் தன்மை பலவாறாகக் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

'கனியிசைக் கிழவன்'

என்றும்,

'நனியிசைக் கிழமை'

என்றும்,

'தனியிசைக் கிழவன்'

என்றும்,

'இனியிசைக் கிழமை' (பா.25)

என்றும் ஒரே பாடலில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. வீணை 'ஏழிசை மழலை வீணை' (விறகு விற்ற, பா. 3; 3) எனச் சிறப்பிக்கப் படுவதில் ஏழிசை இசைக்கத் தெரியாவிட்டால் அது வீணை இசை அன்று என்பது தெரிவிக்கப்படுகிறது. இதே படலத்தில்,

'மருந்தன செய்யுள் ஓசை
இசையோசை வழாமல் யார்க்கும்
விருந்தெனச் செவியின் மாந்தப்
பாடினார் வேத கீதம்' (விறகு விற்ற; பா; 32; 8-4)

பாடல் இசையாக ஒலிக்கிறது. அது அனைவருக்கும் மருந்தா கிறது. செவிக்கு விருந்தாகிறது. மறைப் பாடல் இசையானது மயக்க உணர்வுகளிலிருந்து மனிதனைக் காக்கும் மருந்தாகிறது. துன்பம் மனித வாழ்வில் இயல்பாக வருவது. இசை மனிதனுக்கு இன்பத்தைக் கொடுப்பது ஆகையினால் இசை மனிதனின் துன்ப மாகிய நோயைப் போக்கும் இனிய மருந்தாகிறது.

இசையின் தன்மைகளைச் சிறப்பாகத் திருவிளையாடல் புராணம் பல இடங்களில் விளக்கிக் காட்டுகிறது. இத்தகைய இசையைத் தமிழர் அறிந்திருந்தனர் என்பது உண்மை. பெரிய புராணமும் திருவிளையாடல் புராணமும் காட்டியது போன்ற இசை பற்றிய செய்திகளைக் கந்தபுராணத்தில் காணமுடியா வில்லை.

பண்ணைப் பற்றிய குறிப்புக்கள்

பண்ணைப் பற்றிய சில மிக முக்கியமான குறிப்புக்களைப் பெரிய புராணம் தருகிறது. பண்களை எவ்வாறு இசைக்கவேண்டும் என்பதை ஆனாய நாயனார் குழல் இசைப்பதைக் கொண்டு இந்த நூல் விளக்குகிறது.

'முத்திரையே முதலனைத்து முறைத்தானஞ் சோதித்து
வைத்ததுளை ஆராய்ச்சி வக்கரனை வழிபோக்கி
ஒத்தநிலை உணர்ந்ததன்பின் ஒன்றுமுதல் படிமுறையாம்
அத்தகைமை ஆரோசை அமரோசை களினமைத்தார்'

(பெரியபுரா; ஆனாய; பா. 24)

எல்லாச் சுவரத்தானங்களையும் நன்கு அறிந்து முறையாக அவை சரியானபடி ஒலி காட்டுகின்றனவா என்பதைச் சோதித்துக் காணவேண்டும். பின் குழலை ஊதி காற்று ஒழுங்காக வெளியேறி ஒலி சரியாகக் கேட்கிறதா என்பதை நன்கு சோதித்து உணர வேண்டும். அனைத்தும் நன்றாக அமைந்திருப்பதை ஐயமற அறிந்த பின்னரே பண்ணிசைக்கத் தொடங்கவேண்டும். பின் ஒவ் வொன்றாகச் சுவரங்களை இசைத்துப் படிப்படியாக அழுத்தமும்

மெலிவும் காட்டிப் பண்ணைப் பின்னவேண்டும். ஆரோசை (ஆரோகணம்) அமரோசை (அவரோகணம்) தெளிவாக விளங்கப் பண்ணிசை நயமாகத் தெரிய இசைக்கவேண்டும். இத்தகைய நிலையில் பண்ணிசைக்க வேண்டும் என்று முறை வகுத்த தமிழர் பண்களை இசைத்துப் பாடுவதில் எவ்வளவு திறமை உடையவர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

இவ்வாறு குழலிசைக்கத் தொடங்கிய ஆனாய நாயனார் முல்லைப் பண்ணை முறைமை வழுவாது திறமையாக இசைப்பதை அடுத்த பாடல் விளக்குகிறது.

'மா[illegible] வளர்முல்லைப் பண்ணாக்கி
ஏறியதா ரமும்முறையும் கிழமைகொ[illegible]ா விடுந்தானம்
ஆறுலவும் சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருகக்
கூறியபட் டடைக்குரலாம் கொடிப்பாலை யின்நிறுத்தி'

(ஆனாய; பா. 25)

ஆனாயர் கோவலக் குலத்தினர். முல்லை நிலத்தில் வாழும் நிலையினர். முல்லைக்குரிய பண் முல்லை. அதனை மரபு முறை வழுவாது குழலில் ஆனாயர் இசைக்கின்றார். இசையானது பண்ணாகிப் பரவுவதைச் சேக்கிழார் விளக்கமாகக் கூறுகிறார். ஏறிய தாரமும் உழையும் என்று குறிப்பிடுவது பாலையாழுக்கு அமைந்த தாரமும் உழையும் ஆகும் என்பதை அறியவேண்டும். கிழமை கொள விடுதானம் என்பது பண்ணிசை எழுவதற்கான சுவரத்தானங்களைச் சரியாகத் தொட்டு இசைப்பதாகும். பட்டடை என்பது ஏழு நரம்புகளில் ஒன்றான கிளையின் பெயர். பாலையாழுக்கு உரிய இசை நரம்புகளை இசைத்து ஊதுகிறார். கொடிப்பாலை என்பது நெஞ்சை இடமாகக் கொண்டுள்ள ஓர் இசை. மிகச் சிறப்பாக முல்லைப் பண்ணை ஆனாய நாயனார் கொடிப்பாலையில் நிறுத்தி அருஞ்சுவை அமுதமாய் இசை பொழிகிறார்.

சேக்கிழாரின் விளக்கம் சங்க கால இசை நிலையை நினைக்கத் தூண்டுகிறது. இளங்கோவின் கால உணர்வுக்கு இழுத்துச் செல்கிறது. அடியார்க்கு நல்லாரின் இசை விளக்கத்துக்குப் பொருந்துகிறது. சேக்கிழாரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் ஏறக்குறைய ஒரு காலத்தவர் என்பதை அறிய வேண்டும். தமிழரின் இசைமரபு காலங்காலமாக எந்த இடையீடுமின்றி இதுவரை சீரும் சிறப்புமாக வளர்ந்து வந்துள்ள உண்மை பெரியபுராணம் தரும் பண்ணிசை விளக்கத்தின் வாயிலாக நன்கு விளங்கும்.

பண்கள் இசையில் எவ்வாறு விளக்கப்படுகிறது என்பதையும் இசைப்பாடலாக எவ்வாறு உருவாகிறது என்பதையும் இரு பாடல் களாகச் சேக்கிழார் விளக்கிக் கூறுகிறார்.

'மந்தரத்து மத்திமத்துந் தாரத்தும் வரன்முறையால்
தந்திரிகள் மெலிவித்தும் சமங்கொண்டும் வலிவித்தும்
அந்தரத்து விரல்தொழில்கள் அளவுபெற அசைத்தியக்கிச்
சுந்தரச்செங் கனிவாயும் துளைவாயும் தொடக்குண்ண'.

(ஆனாய; பா; 27)

எண்ணியநூற் பெருவண்ணம் இடைவண்ணம்
வண்ணவிசை வகையெல்லாம் மாதுரிய நாதத்தில்
நண்ணியபா ணியும்இயலும்தூக்கும்நடை முதற்கதியில்
பண்ணமைய எழுமோசை மெய்மருங்கும் பரப்பினார்'

(ஆனாய; பா; 28)

இவ்விரு பாடல்களும் தமிழரின் பண்ணமைப்பு முறை மிகச் சிறப்பாக இருந்ததை விளக்கும் நற்சான்றுகளாக விளங்குகின்றன. மந்தரம், மத்திமம், தாரம், ஆகியவையும் வலிவு, சமம, மெலிவு ஆகிய பண்ணமை இடங்களும் பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்பு ஆகிய பாடல் வகைகளும் பாணி, இயல், தூக்கு, நடை ஆகிய தாளத் தொடர்பான (லயம்) விளக்கமும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் உரைக்கப் பெற்றுள்ளது, இசைப்புகள் நான்கு என்பது பண், பண்ணியல், திறம், திறத்திறம் ஆகியன. துறை அஞ்சு என்பது ஐந்து இசைக் கிளைகளைக் குறிப்பனவாகும். அவை ஆயத்தம், எடுப்பு, உக்கிரம், சஞ்சாரம், இடாயம் ஆவன. மந்தரம், மத்தியம், தாரம் என்று முதற்பாடலில் கூறியுள்ள வற்றை இரண்டாம் பாடலில் மெலிவு, சமம், வலிவு என்று சேக்கிழார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணு நாயனார் புராணத்தில் சேக்கிழார் பண்ணமைப்பைப் பற்றிய குறிப்பைச் சிறப்பாகத் தருகிறார்.

'ஆலவா யமர்ந்தார் கோயில்
வாயிலை அடைந்து நின்று
பாலையீ ரேழு கோத்த
பண்ணினிற் கருவி வீக்கிக்

காலமா தரித்த பண்ணில்
கைபல முறையும் ஆராய்ந்
தேலவார் குழலார் பாகர்
பாணிகள் யாழில் இட்டார'

(திருநீலகண்ட யாழ்ப்; பா. 2)

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் யாழில் ஏழிசைகளையும் மீட்டிப் பண்ணை வகுத்து இசைநயம் தோன்ற மிகச் சிறப்பாக இசைப்பதை இந்தப் பாடல் நயமாக விளக்கிக் காட்டுகிறது.

திருஞானசம்பந்தர் புராணத்தில் பண்ணமைப்புப் பற்றிய குறிப்பு ஒரு பாடலின் வாயிலாக வெளியிடப்படுகிறது.

'புறப்பயத் திறைவரை வணங்கிப் போற்றிசெய்
திறம்புரி நீர்மையிற் பதிகச் செந்தமிழ்
நிறம்பயில் இசையுடன் பாடி நீடிய
அறந்தரு கொள்கையர் அமர்ந்து மேவினார்'

(திருஞா. புரா; பா. 241)

திறம், நீர்மை, நிறம், இசை ஆகியவை பண்ணமைதிகள். அவற்றின் இசைப் பாகுபாடுகள், நிரவல் கட்டளைகள் போன்றவற்றைச் சேக்கிழார் இப்பாடலில் தெளிவுபடுத்திக் காட்டுகிறார். பண்ணுக்குரிய நரம்புகளான இணை, கிளை, பகை, நட்பு ஆகியவற்றை நன்கு உணர்ந்து இசைக்கவேண்டும். சேக்கிழார் இசை நுட்பச் செய்திகளை நன்கு அறிந்து பிறர் உணருமாறு நயமாகக் கூறியிருப்பதில் அவருடைய இசையறிவும் படைப்பாற்றலும் நன்கு விளங்கும்.

பெரியபுராணத்தில் இந்தளம், குறிஞ்சி, மருதம், காஞ்சி, பஞ்சுரம் முதலிய பல பண்களைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் இடம் பெறுகின்றன. இவை சங்க காலம் தொட்டு வழிவழியாகத் தமிழ் மக்களால் பாடப்பட்டு வருவன. சில வேற்றுச் சொற்கள் தமிழிசைக்குள் எப்படியோ நுழைந்துள்ளனவே அன்றிப் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டுவரைத் தமிழிசைக் கலை தமிழரின் இசை மரபுப் படியே வளர்ந்து சிறந்துள்ளது என்பது மிகத் தெளிவு. இசையாய்வுக்குப் பெரியபுராணம் நன்கு உதவும் நூலாக விளங்குகிறது.

விறகு விற்ற படலத்தில் நான்கு பாடல்களில் (பா. 27, 28, 29, 30) யாழ் மீட்டும் முறை விளக்கப்படுகிறது. அவற்றில் சாதாரிப்பண், அசை, முடுகியல், அராகம், காகுளி, மிடற்றோசை முதலிய பண்ணமைப்பு முறைகள் விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

பாணர்களைப் பற்றிய குறிப்பு திருவிளையாடல் புராணத்தில் இடம் பெறுகிறது. விறலி பாடியதை,

'நாண மெல்விரல் நடைவழி நாவிளை யமுதம்
பாணர் கோமகன் விறலியும் பல்செவி நிறைத்தாள்'
(இசைவாது வென்ற; பா. 16; 3-4)

என்பதில் விறலி சுவை ததும்பப் பாடியது சொல்லப்பட்டுள்ளது. பாணர் கோமகன் என்பதில் பாடும் பாணருக்கு இருந்த மதிப்பு அறியுமாறு அமைந்துள்ளது. இனிய இசைப்பாடலை நாவில் விளையும் அமுதமாகக் கருதியது இசையின் நயமுணர் தன்மையைக் காட்டும். பலரும் இசையுணரும் ஆற்றலுடையவர் என்பதைப் பல் செவி நிறைத்தாள் என்பதில் சுட்டிக் காட்டுகிறார் பரஞ்சோதி முனிவர்.

இசைவாது செய்வதற்காகப் பாண்டிய மன்னன் விறலியை ஈழ நாட்டிலிருந்து வருவிக்கிறான்.

'நாடி யத்தகைய விறலியை ஈழ
நாட்டி னும்வர வழைத்து விடுத்தான்'
(இசைவாது வென்ற; பா. 4; 2)

ஈழ நாட்டிலும் தமிழ்நாட்டைப் போன்று இசைபாடும் திறமை மிக்க விறலியர் இருந்தமை இதனால் புலனாகும்.

'வந்த பாடினி மடந்தையும் மன்னர்
மன்னனைத் தொழுதோர் கின்னர மாதில்
சந்த ஏழிசை மிழற்றினள் நின்றாள்'
(இசைவாது வென்ற; பா. 5; 2-3)

பாடினி என்றும் விறலியர் பாடும் தன்மையால் சிறப்பித்துக் கூறப் பெற்றுள்ளனர். இசையாலும் அழகாலும் சிறந்து விளங்கிய பாடினியைக் கின்னர மாதருக்குப் புலவர் ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார்.

பாணர் யாழிசைத்துப் பாடும் கலைஞர். அவர்களுடைய யாழ் இனிமையாக ஒலிப்பது.

'மழலையா ழிடந்தோள் இட்ட பாணர்கோன்'
(விறகு விற்ற; பா. 6; 4)

முன்பு பாணர் கோமன் என்றும் இப்பாடலில் பாணர்கோன் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளமை பாணரின் நிலை மிகச் சிறப்பாக உயர்ந்து உள்ளது என்பதைக் காட்டுவதாகும். பாணபத்திரன் மிகச் சிறந்த பாடகன். பாணர்களுக்குத் தலைவன் போன்று இருந்தவன்.

பாணர்கள் 'பண்டல் குழுக்கள்' என்று கூறி விளக்கம் தரப் படுவதைக் காணலாம். (விறகு விற்ற; பா; 48) பாணபத்திரனை இந்தப் படலத்தில் 'தந்திரிக் கிழவோன்' (பா. 58; 4) என்றும் 'பத்தர் யாழிசைக் கிழவன்' (பா. 67; 1) என்றும் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன. பாணர்களுக்கு பதினாறாம் நூற்றாண்டிலிருந்த மதிப்பு விளங்கும்.

சங்க காலத்தில் பாணர் ஊர் ஊராகத் திரிந்து புரவலரைப் புகழ்ந்து பாடிப் பரிசில் பெற்றுள்ளனர். சிலப்பதிகார காலத்தில் திறமையுடைய இசைப்பாணர் குடியிருப்பாக நகரில் வாழ்ந்து உள்ளனர். சிலர் வள்ளல்களைத் தேடி அலைந்துள்ளனர். திருவிளையாடல் பாடிய பதினாறாம் நூற்றாண்டில் அவர்களது நிலை மிகவுயர்ந்து காணப்படுகிறது. அரசன் இசைப் புலமை மிக்கப் பாணரை மரியாதையாக அழைத்து மதிப்புடன் பாடிக் கேட்டது புலனாகிறது. கால ஓட்டத்தில் பாடும் பாணரின் நிலை உயர்ந்துள்ளது என்பதனை இதனால் அறியலாம்.

யாழ், பாணரின் இசைக்கருவி. அதை இசைத்துப் பாடினியர் பாடி இசைவிருந்து மக்களுக்கு அளித்து புகழீட்டியுள்ளனர். இசைவாது நடைபெற்றுள்ளது. பாணருக்கும் தமிழிசைக்கும் அக்காலத்தில் இருந்த சிறப்பு இதனால் அறியப்படும். பாணர் மரபு இதுவரை அழியவில்லை ஏன்பதை அறியலாம்.

பாடுவோரை இறைவனும் மதிப்பதாக அனைவரும் கருதினர். இதனை விளக்கும் ஒரு திருவிளையாடல் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'பாடுவர் இருவர்க் கன்று
பரிசிலாக் கொடுத்த சங்கத்
தோடுவார் செவியில் ஊட்டும்
தொண்டுகண் டிதன்மேல் நின்று

பாடுவாய் உனக்கே இந்தப்
பலகையென் றாழ்ந்த அன்பின்
நாடுவார் விசும்பில் கூறி
நகைமணிப் பலகை இட்டார்'

(பலகையிட்ட படலம்; பா; 13)

இப்பாடலால் இசைக் கலைஞர் இறைவனால் மதிக்கப் பெற்றமை விளங்கும். பலகை கொடுத்து அவர்களை இருக்கச் செய்து இறைவன் அவர்களை மேம்படுத்தி உள்ளான், இதலிருந்து அவர்கள் முன்பு சரியான முறையில் மதிக்கப்படவில்லை என்பதும் தோன்றும்.

இப்பாடலில் ஒரு இறைச் செய்கையின் வரலாறு அடங்கியுள்ளது. ஆகா, ஊகூ என இரு கந்தர்வர்கள் இனிமையாகப் பாடியதை இறைவன் கேட்டு அவர்களை மதித்துக் காட்ட விரும்புகிறான். அவர்களைத் தோடாக மாற்றும் இறைவன் அந்தத் தோடுகளை தன்னுடைய காதில் அணிந்து கொள்கிறான். அவர்களைத் திருச்செவி ஏறுமாறு பாடல்களைப் பாடுமாறு விரும்புகிறான். இசையின் பெருமையும் இனிமையும் இதனால் விளங்கும். இசையீடுபாட்டினால் இசையில் வல்லவரான கம்பளர், அசுவதாரர் ஆகிய இரு கந்தர்வர்களைத் தன் தோடும் குழையுமாக இறைவன் அணிந்துள்ளார் என்ற குறிப்பும் சிறு வேறுபாட்டுடன் தரப்பட்டுள்ளதை சில இடங்களில் காணலாம்.

திருவிளையாடல் புராணம் பண்ணைப் பற்றியும் பாணர்களைப் பற்றியும் இந்த அளவுக்குக் கூறுகிறது. ஆனால் கந்த புராணம் இந்த மாதிரிக் குறிப்புக்களைத் தரவில்லை,

இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புக்கள்

பெரியபுராணம் குழலைப் பற்றி மிக விரிவாக ஆனாய நாயனார் புராணத்தில் விளக்குகிறது. அது கோவலர் இசைப்பது. வேய்ங்குழலாக அமைந்து இசைநூல் விதிப்படி துளையிடப்பட்டது. அதிநுட்பமான இசை எழுப்ப உதவுவது. அதில் இசையை எவ்வாறு எழுப்புவது என்பதைச் சேக்கிழார் மிக விரிவாகவும் தெளிவாகவும் விளக்கிக் கூறியுள்ளார்.

ஆனாய நாயனார் எவ்வாறு இசைக்கிறார் எதை இசைக்கிறார் என்பதையும் இந்நூல் விளக்கமாக உரைக்கிறது. இசை வல்லார்

இதை நன்கு கண்டு சிறப்பாக ஆய்வு செய்ய வேண்டியது மிகத் தேவை.

ஆனாய நாயனார் தனித்தமிழ் மந்திரமாகிய திருவைந் தெழுத்தைப் புல்லாங் குழலில் வைத்துப் பாடித் திருத்தொண்டு புரிகிறார்.

'மேவு துளைக்கரு விக்குழல்
வாசனை மேல்கொண்டார்'
(ஆனாய. புரா; பா. 12; 4)

என்று கூறுவதைக் காணலாம். அவர் குழலில் எப்படி எதனை இசைத்தார் என்பதையும் சேக்கிழார் குறிப்பிடுகிறார்.

'எடுத்தகுழல் கருவியினில் எம்பிரான் எழுத்தஞ்சும்
தொடுத்தமுறை ஏழிசையின் சுருதிபெற வாசித்துத்
தடுத்தசரா சரங்களெலாம் தங்கவரும் தங்கருணை
அடுத்தவிசை அமுதளித்துச் செல்கின்றார் அங்கொருநாள்
(ஆனாய. புரா; பா; 14)

சைவ மந்திரமான 'நமசிவாய' என்பதை எண்ணி இசைவிதி முறை வழுவாமல் இசையமுது அளித்துக் காட்டுகிறார்,

'ஏழுவிரல் இடையிட்ட இன்னிசைவங் கியமெடுத்துத்
தாழுமலர் வரிவண்டு தாதுபிடிப் பனபோலச்
சூழுமுரன் றெழுநின்ற தூயபெருந் தனித்துளையில்
வாழியநம் தோன்றலார் மணியதரம் வைத்தூத'
(ஆனாய. புரா; பா; 23)

இப்பாடலில் வங்கியம் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. வங்கியம் என்பது இன்றைய நாதசுரம் என்பது கருத்து. இது ஆனாயரின் குழலைக் குறிப்பிடாமல் வண்டின் ஒலியைக் குறிப்பிடுவதைக் கண்டு இதன் உண்மையைக் காணலாம். அது ஏழு சுவரங்களை இசைக்க உதவும் ஏழு துளைகளை உடையது. ஆனாய நாயனார் ஊதுவது வேய்ங்குழல். அது இன்றைய புல்லாங்குழல். இரண்டின் வேறு பாட்டை நன்கு அறிய வேண்டும்.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் புராணத்தில் சேக்கிழார் யாழ் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறார்.

'அந்தரத் தெழுந்த ஓசை
அன்பினில் பாணர் பாடும்
சந்தயாழ் தரையிற் சீதம்
தாக்கில்வீக் கழியும் என்று
சுந்தரப் பலகை முன்னீர்
திருமொழித் தொண்டர் இட்டார்
செந்தமிழ்ப் பாண னாரும்
திருவருள் பெற்றுச் சேர்ந்தார்'
(திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர்; பா. 6)

யாழ் தரையில் பட்டால் குளிர்தாக்கி இசை குன்றிவிடும் என்ற குறிப்பை இதனால் அறியலாம். யாழ்ப்பாணர் கையிலிருந்த யாழைச் சந்தயாழ் என்று குறிப்பிடுகிறார். சந்தப் பாடல்களை இசைப்பதனால் இவ்வாறு கூறப்பட்டுள்ளதா என்று சிந்திக்கலாம்.

யாழிசையுடன் மிடற்றிசை ஒன்ற வேண்டும். திருநீலகண்டத்துப் பெரும்பாணர் மதங்கசூளாமணியுடன் யாழிசைத்துப் பாடுவதை விளக்கும் சேக்கிழார்,

'யாழிலெழும் ஓசையுடன் இருவர்மிடற் றிசையொன்றி'
(திருஞா. புரா; பா. 136; 1)

என்று கூறுவதில் இதை விளக்கியுள்ளார். பாணர் முறையாக யாழிசைப்பதை,

'யாழின்முறை மையினிட்டே எவ்வுயிரும் மகிழ்வித்தார்
ஏழிசையும் பணிகொண்ட நீலகண்ட யாழ்ப்பாணர்'
(திருஞா. புரா; பா. 139; 3-4)

என்று குறிப்பிடுகிறார். எல்லா உயிர்களும் பாணரின் யாழிசை கேட்டுப் பணிகின்றன. ஏழு இசைகளும் அவருக்கு இசைகின்றன. ஏழிலிசை பரவுகிறது. யாழிசையின் சிறப்பு எத்தகையது என்பதை இந்தப் பாடல் நன்கு விளக்கியுள்ளது.

யாழின் வகைகளையும் சேக்கிழார் ஒரு பாடலில குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'ஏதமில் விபஞ்சி வீணை
யாழொலி ஒருபாலேத்தும்
நாதமங் கலங்கள் கீத
நயப்பொலி ஒரு பாலாக' (திருஞா. புரா; 1200;1-2)

இதில் விபஞ்சி, வீணை, யாழ் ஆகிய மூன்றும் தனித்தனி கருவிகள் என்பது விளங்கும். இன்னோர் இடத்தில்,

> 'நேர்வைத்த வீணைக்கும் யாழுக்கும் நிலைவகையால்
> சேர்வுற்ற தந்திரியும்' (திருநாளைப். புரா;14; 1-2)

என்று கூறுவதிலும் வீணையும் யாழும் வேறு வேறாகக் குறிக்கப் பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

பெரியபுராணத்தில் பண்ணிசைக் கருவிகளாக யாழ், வீணை, கின்னரம், விபஞ்சி, குழல், வயிர், கொம்பு, சங்கு, தாரை, காளம் ஆகியவை குறிப்பிடப்படுகின்றன. இறைவன் தாரை, சின்னம், காளம் ஆகியவற்றையும் பொற்றாளத்தையும் திருஞான சம்பந்தருக்கு இசைப் பரிசாக வழங்கியதை இங்கு நினைத்துப் பார்க்கலாம்.

தாளவிசைக் கருவிகளான முரசு, துந்துபி, முழவு, தண்ணுமை, படகம், ஆகுளி (சிறுகண்பறை), பேரிகை, பம்பை, துடி, திமிலை, தட்டி, தொண்டகம் (குறிஞ்சிப்பறை) ஆகியவை பெரியபுராணத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன.

திருவிளையாடல் புராணமும் இசைக் கருவிகள் பற்றிய பல செய்திகளைத் தருகிறது. இசைவாது வென்ற படலத்தின் முதற் பாடலில் யாழ் பற்றிய செய்தி உள்ளது.

> 'மாடகஞ் செறியும் யாழ்வழி பாடி
> வாது வென்றவர லாறும் இசைப்பாம்'
> (இசைவாது; பா. 1;4)

மாடகம் செறிந்துள்ள யாழை இசைத்து வாது செய்வது குறிப்பு.

யாழிசைக்கும் முறையும் காட்டப்படுகிறது, யாழைத் தடவி இசை எழுப்புகின்றனர்.

> 'பந்த யாழ்முதுகு தைவர விட்டுப்
> பாடல் ஆயமிரு பக்கமும் மொய்ப்ப'
> (இசைவாது; பா. 5; 1)

யாழிசைப்பதைக் காண மக்கள் இருபக்கமும் மொய்த்து மோதுகின்றனர். யாழிசைக்கும் முறை சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, பெருங்கதை ஆகிய காப்பியங்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளது போன்று பெரியபுராணத்திலும் விளக்கிக் காட்டப்படுகிறது.

'குற்றம் எத்தனை எத்தனை குணங்கள்யாழ்க் கோலுக்
குற்ற தெய்வமே திசைப்பதெவ் வுயிருடம் புயிர்மெய்
பெற்ற ஓசையெவ் வளவவைக் குத்தரம் பேசி
மற்றென் ஓடுபா டில்லையேல் வசையுனக் கென்றான்'

(இசைவாது; பா. 11)

என்றும்,

'முந்தி யாழிடம் தழீஇக்குரல் வழிமுகிழ் விரல்போய்
உந்த வேபெரு மிதந்கை யுட்கிடந் தரும்பச்
சந்த ஏழிசை இறைமகன் தாழ்செவிக் கன்பு
வந்த காதலான் மதலையி னமுதென வார்த்தாள்'

(இசைவாது; பா. 15)

என்றும் யாழிசைக்கும் முறையினையும் யாழிசையின் பயனையும் விளக்கியுள்ளது. மேலும் வீணையிசைக்கும் முறையும் பகரப் பெற்றுள்ளது.

'வீணை வாங்கினண் மாடகம் முறுக்கினள் விசித்து
வாண ரம்பெறிந் திருசெவி மடுத்தனர் இயக்கா
நாண மெல்விரல் நடைவழி நாவிளை அமுதம்
பாணர் கோமன் விறலியும் பலர்செவி நிறைத்தாள்'

(இசைவாது; பா.16)

வீணை இசைக்கும் முறையும் அதனை இசைத்து வழங்கும் போக்கும் இதில் விளக்கப்படுகிறது. யாழைப் போன்ற உறுப்புக் களை வீணையும் கொண்டது என்பதை இப்பாடலால் அறியலாம். மெல்விரல் தடவி இசையெழுப்புவதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

விறகு விற்றப் படலத்தில்,

'ஏழிசை மழலை வீணை
இடந்தழீஇச் சுருதி கூட்டி
வாழியின் இசைத்தேன் மன்னன்
அஞ்செவி வழியப் பெய்தான்'

(விறகு விற்றப்; 3; 3-4)

வீணை இனியது. மழலை இன்பம் தருவது. ஏழிசைகளை இசைக்க வல்லது. அதனை இடத்துத் தழுவி இசைக்க வேண்டும். சுருதி கூட்டி வாசிக்க வேண்டும். சுருதி என்ற சொல் பதினாறாம் நூற்றாண்டில் தமிழர் இசையில் புகுந்து விட்டது என்பது குறிப்பு.

இதே படலத்தில் யாழ் பற்றிய செய்தியும் சங்ககால முறையில் இடம் பெற்றுள்ளது.

'பழைய தோர்பொல்லம் பொத்திய பத்தர்யாழ்க்
கோறோள்'

(விறகு விற்றப்; பா. 13; 1)

பொல்லம் பொத்திய பத்தரை உடைய யாழ் என்பதை அறியலாம். யாழ் தோலால் பொதியப்பட்டுள்ளதை இதனால் அறியலாம்,

'பருந்தொடு நிழல்போக் கென்ன
யாணரம் பிசையின் செல்ல விசைந்த இன்னிசை'

(விறகு விற்றப்; பா. 36; 1-2)

பருந்தும் அதன் நிழலும் போல் யாழிசையும் பாட்டிசையும் ஏறும் போதும் இறங்கும் போதும் பொருந்தி இசைதல் வேண்டும். இதே குறிப்பைப் பெருங்கதையிலும் சீவகசிந்தாமணியிலும் காணலாம். தமிழர் இசைமரபு வழியாக வளர்ந்து வருவதற்கு இது தக்கதொரு சான்றாக அமையும்.

'கஞ்சநாதம்' என்று கூறுவது கஞ்சக்கருவிகளைக் குறிக்கும். இது தவிர முழவொலி, வலம்புரி முரலும் ஓசை, வேரல் (புல்லாங் குழல்) இசைப்பது ஆகியவை கூறப்பட்டுள்ளன. (விறகு விற்றப்; பா. 31-32) பல கருவிகளின் செய்திகள் திருவிளையாடல் புராணத்தில் ஆங்காங்கே காணப்படுகின்றன. யாழ் வீணை சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளன.

கந்தபுராணம் முருகனின் திருவருளை விளக்குவது. தீயதை வென்று நல்லதை நிலைநாட்டும் வரலாறு. ஆகையினால் போரட்டச் செய்திகளே மிகுந்துள்ளன. அதிலுள்ள தக்க காண்டத்தில் கயமுகன் உற்பத்திப் படலம் சில கருவிகளின் குறிப்பைத் தருகிறது.

'துடியொடு சல்லடி தோமால் தண்ணுமை
கடிபடு கரடிகை கணையம் சல்லிகை
இடியுறழ் பேரிகை இரலை காகளம்
குடமுழா வியம்பினர் கோடி சாரதர்'

(தக்க காண்டம்; 14; 214)

என்ற பாடலில் போர்க்களத்தில் ஒலிக்கப்படும் கருவிகள் அடுக்கிக் கூறப்பட்டுள்ளன. துடி, சல்லடி, தோமால், தண்ணுமை, கரடிகை, கணையம், சல்லிகை, பேரிகை, இரலை, காகளம், குடமுழா ஆகிய பதினொரு கருவிகளின் பெயர்கள் தரப்பட்டுள்ளன. வேறு சிறப்பாக அறிவதற்கு இல்லை.

பக்திக்காலப் புராண நூல்கள் இறைப்பற்றுடன் இணைந்து இசையின் பெருமை, இசையெழுப்பும் முறை, இசைக் கருவிகள் ஆகியவற்றை விளக்கியுள்ளன. இறைவனை நினைந்து உருகும் நிலையில் இசை அவர்களுக்கு நன்கு உதவியுள்ளது. பாடியாடி இறையருளைக் கூட அவர்கள் முயன்றுள்ளனர். இறைவுணர்வில் ஈடுபட்ட அடியவர்களுக்கு இசையுணர்வில் எவ்வாறு அமைந்தது என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டும். இத்தகைய ஆய்வுக்கு இசைத் தொடர்புடன் இறைப்பற்று மிக்க ஒரு பற்றாளரின் செயல்களை எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

ஆனாய நாயனாரின் இசையுணர்வும் இறையுணர்வும்

மனிதயியல்புகள் பொதுநிலையில் அருளுணர்வு, பொருளுணர்வு ஆகிய இருவேறுபட்ட தன்மைகளில் தோன்றுவதாகக் காணலாம். அருளுணர்வு இறை தொடர்பான ஆன்மவியல் சார்புடையது. பொருளுணர்வு உலக வாழ்வை ஒட்டிய பொருளியில் சார்புடையது. அகப்பண்பாட்டில் அருளும், புறப்பண்பாட்டில் பொருளும் இணைந்து மனித வாழ்வைப் பொருளுடையதாக உருவாக்குகிறது. அருளுணர்வை உலகியலுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவோ அன்னியமானதாகவோ, கருதுவதற்கில்லை. ஆனால், பொருளுணர்வு முழுக்க முழுக்க உலகியலுக்குள் அடங்கியதாகவே காணப்படுகிறது.

கருணைத்தன்மை அருளுணர்வின் புலப்பாடாகக் கருதப்படுகிறது. தொடர்பு பற்றாது இயல்பாக எல்லா உயிர்கள் மேலும் செல்லுவதாகிய கருணைத் தன்மையே அருளுடைமை என்று கூறப்பட்டுள்ளது.[13] மனிதமனம் பல்வேறு தன்மைகளைத் தோற்றுவிக்கும் சிந்தனைக் கழனியாகும். அதில் நல்லதும் தீயதும் முளைப்பது இயல்பாகவே உள்ளது. சீரிய சிந்தனையாலும் சிறந்த அறிவாலும் மனவெண்ணங்களைக் கட்டுப்படுத்தி வாழ்வை நெறிப்

13. நா. கதிரைவேற்பிள்ளை, 'தமிழ்மொழி அகராதி, சென்னை (1922) பக். 124

படுத்துவது மனிதப் பண்பாடாகும். பண்பட்ட மனத்தின் உன்னத ஊற்றாக அருளுணர்வு தோன்றி அனைவரும் போற்றிப் புகழும் உயர்ந்த நிலையை மனிதனுக்குக் கொடுக்கிறது. அருளுணர்வும், இறைப்பற்றும் மிக அணுக்கமான தொடர்புடையவை.

ஆனாய நாயனாரின் சிறப்பியல்புகள்

ஆனாய நாயனார் ஆயர் குலத்தை விளக்கிட வந்து உதயம் செய்தவர் என்று சேக்கிழார் கூறுவதிலிருந்து அவருடைய தனித் தன்மைகள் விளங்கும்.[14] ஆயர்களின் இயல்பான பொது இயல்பு களிலிருந்து மாறித் தன்னுடைய சிறப்புத் தன்மையால் அக்குலத் திற்கு விளக்கம், வீங்கு புகழும் தரப் பிறவியெடுத்தவர் என்பது குறிப்பு. ஆனாய நாயனார் சிவபெருமானைத் தூய அன்புடன் பணியும் திருநீற்றன்பர். இங்கு திருநீறு அவருடைய அகவுணர்வின் புறவடையாளமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

ஆனாய நாயனாரின் மனத்தில் நிறைந்துள்ள இறையுணர்வு அழுத்தமான முறையில் புலப்படுத்தப் பெறுவதைத் தொடர்ந்து காணலாம்.

> 'வாயினின் மெய்யின் வழுத்து மனத்தின் வினைப் பாலிற்
> பேயுட னாடு பிரானடி யல்லது பேணாதார்'[15]

சொல், செயல், சிந்தனை அனைத்திலும் இறையுணர்வு கூடிக் கலந்துள்ளது. சிவச் சிந்தனையைத் தவிர பிறவற்றைப் பேணாத இயல்புடன் நாயனார் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார். ஏனைய உலகி யல் செயல்களை அவர் அறவே மறக்கவில்லை என்பதைக் குறிப் பாக உணர்த்தும் பொருள் தன்மையுடன் 'பேணாதார்' என்ற சொல் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதாகக் கருதலாம்.

ஆனாய நாயனார் ஆயர் குலத்தைப் பேணும் காவலர். இது அவருடைய உலகியல் பொறுப்பு. கோவலர் அவருக்கு ஏவல் புரிகின்றனர். இது உலகியல் சிறப்பு. அவர் குழலிசை வல்லுநர். கலையாற்றல் மிக்கவர் என்பது அவருடைய உலக வாழ்க்கையின் உயர்வைக் காட்டும்.

---

14. பெரிய புராணம், ஆனாய நாயனார் புராணம், 9,1
15. மேற்படி, 9, 3-4

'........தம்பெரு மானடி யன்புறு கானத்தின்
மேவு துளைக்கருவிக்குழல் வாசனை மேற்கொண்டார்'[16]

என்று கூறுவதில் அவருடைய கலைச் சிறப்பும் இறைப்பற்றுக்கே உதவுகளமாக அமைந்து விடுவதைக் காணலாம். இவ்வுலக வாழ்வில் தனக்குச்சிறப்பாக அனைத்தையும் இறைவனுக்கே உரிமையாக்கி மனம் களிக்கிறார். அசைவில்லா நம்பிக்கையுடன் கிளர்த்தெழுகின்ற புனிதவுணர்வில் தன்னை மறந்து குழலூதுகிறார். ஆனாய நாயனாரின் மனத்தில் இறையுணர்வே ஆட்கொண்டுள்ளது.

இசைத்திறனும் மன ஈடுபாடும்

கலையுடன் மனம் ஒன்றி ஈடுபடுவதில்தான் கலையாக்கம் திறமையுடன் வெளிப்படும் வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஆனாய நாயனார் குழல் வழியே சிறப்பாக இசை எழுப்பும் அரிய தேர்ச்சியுடன் காணப்படுகிறார். முறை தப்பாது நிறைவான இசையை வெளிப்படச் செய்கிறார். சுருதி முதலானவற்றைச் சோதித்து அவை சரியாக இருப்பதை உணர்ந்து பின்னர் முறையாக இசையை அமைத்து ஊதுகிறார். உள்ளம் உணராது இவற்றைச் செய்ய இயலாது. இசையுணர்வு மனத்தில் இருந்ததினால்தான் கலைநயம் இவ்வாறு வெளிப்பட ஏதுவாகியது.

அவ்வாறாயின் இவருடைய மனம் முழுநிலையாக இறையீடுபாட்டுடன் விளங்கியது என்று கூறுவது பொருந்துமா என்ற வினா எழுவது இயல்பு. மன ஈடுபாட்டுக்குப் பலவிதக் கருவிகள் தேவை என்பதை இங்கு நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். பலவித எண்ண அலைகள் எழுந்து கொண்டே இருக்கும் மனக்கடலை ஒருநிலைப்படுத்தும் வாயில்களாகப் பலவற்றை ஞானிகள் வகுத்துக் கூறியுள்ளதை ஏனெனக் கருதிக் காணுதல் வேண்டும். மனிதனுக்கு மனிதன் மனக் கட்டுப்பாட்டு வாயில்கள் வேறுபடுகின்றன. இசை அத்தகைய வாயில்களில் ஒன்று என்பது அனைவரும் ஒப்புக்கொண்ட முடிவு.

ஆனாய நாயனார் தன்னுடைய மனத்தை இறை ஈடுபாட்டில் ஒருநிலைப்படுத்த இசையைக் கருவியாகக் கொண்டார் என்று கருதுவது மிகப் பொருத்தமாக அமையும். இசையை இறையீடுபாட்டுக்காகவே முழுமையாகப் பயன்படுத்தினார் என்பதைப்

---

16. மேற்படி, 12, 3-4

பெரியபுராணப் பாடல்களே உறுதிப்படுத்தும். ஆனாய நாயனா ரின் இசை மழை அவர் மனத்தில் எழும் இறையுணர்வில் கருவாய்த் திரண்டு குழலின் வழியாக உருவாய்த் தோன்றி இறைமீது பெருகு அன்பாய்ப் பொழிந்து சிறக்கிறது. மனஈடுபாட்டில் பொங்கிய அருளுணர்வே ஆனாய நாயனாரின் குழலிசையாகப் பெருகி உள்ளது. அவரது இசை,

'மெய்யன்பர் மனத்தன்பின் விளைந்த விசைக் குழலோசை[17] யாக விளங்குகின்றது;

இசைநயமும் இறைநாட்டமும்

இசைநயமாக விளங்க வேண்டுமானால் மனம் அதில் முழுமை யாக ஈடுபடவேண்டும் என்பது இசை வல்லுநரின் கொள்கை. அவ்வாறாயின் இறையீடுபாடு கொண்டு விளங்கிய ஆனாய நாயனார் முழுமை நயத்துடன் இசையெழுப்பி இருக்க இயலுமா என்ற வினா எழலாம்.

இசைத்திறன் மனிதனுக்கு இயல்பாக அமைவது. அதை நயமுறச் செய்வதற்குத் தக்க பயிற்சி தேவை. இயல்பாக அமை வதை நயமுறச் செய்வதற்கு பன்னாள் பயிற்சியை (Training) விட மறித்தூட்டல் முறை (Feedback) மிக எளிதாகவும் ஆற்றலுடைய தாகவும் உளநூல் வல்லுநரால் கருதப்படுகிறது. உடலின் செயல் களுக்கு உந்தலூட்டி செயல்திறங் கண்டு முடிவில் அவற்றைக் கட்டுப்படுத்தி விடுவது மறித்தூட்டல் பயிற்சி யாகும் என்று விளக் கப்பட்டுள்ளது.[18]

ஆனாய நாயனார் இசை ஆற்றலை இயல்பாகப் பெற்றிருக்க வேண்டும். பிறர் இசைப்பதை நுட்பமாகக் கண்டு அதையே தன் பயிற்சியாக மதித்து மறித்தூட்டல் கொள்கைக்கு இணங்கத் தன் திறனைத் துரித நிலையில் நன்கு வளர்த்துப் பின்னர் மனவிருப்பத் துக்குத் தக்கவாறு அதனைக் கட்டுப்படுத்தியுள்ளார் என்று கருத லாம்.

---

17. Lewis M. Andrews and Marvin Karlins, Psychology-what's in it for us? Random House, New york (1975) P. 48

18. 'Biofeed back training is the procedure that allows a person to tune into his bodily functions and eventually to control them.'

நம்முடைய நடத்தையின் எல்லா நிலைகளையும் கட்டுப்படுத்தி முதன்மை நிலையடைய விரும்புவோருக்கு மறித்தூட்டல் மிகத் தேவையானதாகும் என்ற அறிவுக் குறிப்பும் தரப்பட்டுள்ளது.[19] ஆனாய நாயனாருக்குத் தன் நடத்தைகளை முழுமையாகக் கட்டுப்படுத்துவதற்கும் மனத்தை அடக்கி இறை உணர்வில் ஈடுபடுவதற்கும் இசைநிலையில் அவர் கைக்கொண்டதாகக் கருதப்படும் மறித்தூட்டல் பயிற்சி நன்கு உதவியிருக்கலாம் என்று நம்புவதற்குச் சரியான இடமுள்ளது.

புறச்சார்பும் அகச்சார்பும்

ஆனாய நாயனார் ஆயர்குலத் தலைவர். ஆயர்கள் அவருடைய ஏவல் கேட்டு நடக்கின்றனர்.[20] அவர் ஆநிரைகளை மேய்க்கும் தொழில மேற்கொள்கிறார். அவர் இசைவிதி தப்பாத குழலோசை திறமை கண்டு அனைத்துயிரும் மயங்கி வீழ்கிறது. இத்தனையும் புறச்சார்புடையன. இவை உலகியலைச் சார்ந்தவை. இவற்றில் நாயனாருக்குப் பல உலகியல் கடமைகள் இருப்பது நன்கு புலனாகும். எந்தக் கடமையிலும் அவர் குறை வைத்ததாக அறிய முடியவில்லை. அவருடைய புறவாழ்வைப் பார்த்தால் அவரை உலகியலுக்கு அப்பாற்பட்டவராகக் கருத முடியாது.

நாயனாரின் உள்ளம் இறையீடுபாட்டில் ஒன்றியுள்ளது. சொல், செயல், சிந்தனை அனைத்தும் சிவபெருமானை நாடுவதும் பேணுவதுமாகவே உள்ளன. இசைப் பெருக்கிலும் இறைவனே உள்ளுறையாக வெளிப்படுகிறான். ஐந்தெழுத்து மந்திரமே அமுத வாரியாகக் கொட்டுகிறது.

'அன்பூறி மிசைப்பொங்கு மமுதவிசைக் குழலொலியால்
வன்பூதப் படையாளி எழுத்தைந்தும் வழுத்தித்தாம்[21]

என்ற பாடலடிகள் இவ்வுண்மையை உறுதிப்படுத்தும். இதிலிருந்து இறையுணர்வைச் சார்ந்துள்ள அவருடைய அகவுணர்வு நன்கு புலப்படும்.

19. Ibid, P.48

'Feedback is absolutely necessary if we wish to gain mastery over all aspects of our behaviour.'

20. பெரியபுராணம், ஆனாய நாயனார் புராணம், 12,2-3

'கோவல ரேவல் புரிந்திட வாயர் குலம்பேணும் காவலர் .....

21. மேற்படி,22,1,2.

உலகியல் தொடர்புடைய புறச்சார்பும் இறையியல் தொடர்புடைய அகச்சார்பும் கொண்ட ஆனாய நாயனாரின் மனவுணர்வின் போக்கு எவ்வாறு அமைந்திருக்கும் என்பது பற்றிச் சிந்திக்கலாம். உலகத்தை ஒட்டி ஒழுகும் நெறியில் அவர் குறையேதும் வைக்க வில்லை. அது கடமையாக அமைகிறது. இசைத்திறன் இயல்பாக அவருக்கு அமைந்த சிறப்பு. அதை வளர்த்துக் கொண்டார். அது புலமையாக அமைகிறது. மனம் இறையீடுபாட்டை நாடுகிறது. நாடியதற்குத் துணையாகப் புலமை அமைகிறது. கடமையும், புலமையும், மரபுவழி இயங்கி அவருடைய சிறப்பு நிலையான இறைப்பற்றுக்கு உறுதுணையாக அமைகின்றன. அகவுணர்வில் இறுக்கப்பிடிப்புடன் கருக்கொண்ட இறையீடுபாடு அனைத்தையும் ஆட்கொண்டு முனைப்பாக வெளிப்படுகிறது. அதன் வெளிப் பாட்டில் மற்ற உணர்வுகள் மங்கி விடுகின்றன. ஆனாய நாயனார் இறைப்பற்று ஒன்றையே மனத்தில் கொண்டவர் என்று கருதும் அளவுக்கு மற்ற உணர்வுகள் அதற்குள் அடங்கிப் புறந்தோன்றாது பதுங்கி விடுகின்றன.

இத்தகைய உணர்வுப் பதுக்கங்களைப் பொருள்மிக்க விளக்கங் களாகக் (Meaningful inhibits) கருதலாம். பொருளற்ற விளக் கங்கள் நோய்க்கு ஒப்பானவை என்பது உளநூலார் கருத்து. ஆனால் அதற்கு நேர்மாறாகப் பொருள்மிக்கவை பெருஞ்செய லுக்கு முழுமையான காரணங்களாகி விடுகின்றன. அவற்றால் அனைத்தையும் மிகப்பெரும் பயனாகப் பெறலாம்.[22] இக்கருத்தைத் துணையாகக் கொண்டு ஆனாய நாயனாரின் மனவுறுதியின் சாதனையைக் கணக்கிட்டுக் காணலாம். அவருடைய மனம் இறை நாட்ட உணர்வில் தங்கி ஏனைய உணர்வுகளைப் பொருளுடன் விலக்கி இறையீடுபாட்டைச் சாதனையாக்கி வாழ்வில் வெற்றியைப் பெற்றுச் சிறந்தது.

பூத்த கொன்றை ஊட்டிய உணர்வு

ஆனாய நாயனார் வழக்கம் போல் ஆநிரையைக் காட்டிற்கு ஓட்டிச் செல்லும்போது ஒரு கொன்றை மரம் பூத்திருக்கக் கண்டார். அதனைக் கொன்றை மலர் சூடிய சிவபெருமானாகக் கருதினார். அக்கருத்தை மயக்கமறத் தன் நெஞ்சில் இருத்திக் குழலூதினார்.

---

22. C. G. Jung, Memories, Dreams, Reflections. Ed. Aniela Japee Vintage Books, New York (1963) P. 340.

Meaningless inhibits fullness of life and is therefore equivalent to illness. Meaning makes everything.

அனைத்துயிரும் இசைமயக்கில் திளைத்தன. அவர் மெய்ம்மறந்து இறை உணர்வில் ஈடுபட்டார். அந்நிலையில் இறைத்தோற்றம் ஆனாய நாயனாருக்குக் கிடைத்ததாகப் பெரியபுராணம் கூறுகிறது.

இத்தகைய உணர்வைத் திடீரென ஊட்டிய கொன்றை மரத்தை இதற்கு முன் நாயனார் பார்த்து தானே இருப்பார். ஏன் அன்று அத்தகைய உணர்வு ஏற்பட்டது என்று சிந்திக்கலாம். வழக்கமாக அவர் செல்லும் இடமாயினும் அன்று கண்டவாறு அந்த மரம் பூத்துக் குலுங்கிச் சிவபெருமான் போன்று தோன்றி இருக்கும் என்று கருதுவதற்கு இடமில்லை. அம்மரம் கார்காலத்தில் பூப்பது. அதனைக் குறிப்பாகச் சுட்டிக் காட்டுவது போல் ஒருபாடலைச் சேக்கிழார் பாடி இருப்பது சிந்தனைக்கு உரியது.

'ஆலுமின் னிடைசூழ் மாலைப் பயோதர மசைய வந்தாள்
ஞாலநீ டரங்கி லாடக் காரெனும் பருவ நல்லாள்'[23]

இதனைப் பாடியுள்ள காரணம் மலர்நிறைந்த மரத்தைக் காலப் பொருத்தத்துடன் காட்டுவதற்குத்தான் என்பது நன்கு விளங்கும். பூத்த கொன்றை மரமே சிவனுக்கு அணுக்கமான தோற்றத் தொடர்புடையது. ஆனாயநாயனார் இறையுணர்வில் முற்றிய நிலையில் காணப்படுகிறார். அவர் மனம் இறைப்பற்றில் நீங்காது நிறைந்துள்ள நிலையில் உள்ளது.

'நோக்குவ வெல்லாம் அவையே போறல்'[24]

என்ற தொல்காப்பியர் கருத்துக்குப் பொருத்தமான இறை உணர்வு உடைய மனநிலை. மரத்தைக் கண்டதையும் இறைவன்பால் பற்று மிக்கலையும் சேக்கிழார் உணர்வு மிக்கசொற்களால் பாடுகிறார்.

'சென்றணைந்த ஆனாயர் செய்தவிரைத் தாமரென
மன்றன்மலர்த் துணர்தூக்கி மருங்குதாழ் சடையர்போல்
நின்றநறுங் கொன்றையினை நேர்நோக்கி நின்றுருகி
ஒன்றியசிந் தையிலன்பை யுடைவர்பால் மடைதிறந்தார்'[25]

பூத்த கொன்றை மரக்காட்சியில் நாயனார் இறைவனைக் காண்கிறார். அப்படியே அருளுணர்ச்சி மேலீட்டால் மனம் உருகி

---

23. ஆனாய நாயனார் புராணம், 19;3-4

24. தொல்காப்பியம், பொருள், களவு,சூ 9.

25. ஆனாயநாயனார் புராணம், 21.

விடுகிறார். இறைவனோடு மனம் ஒன்றிய நிலையில் இசைமாரி பொழிகிறார். உள்ளத்தின் உணர்வே இசையாக வழிகிறது. 'ஒன்றிய சிந்தை' என்ற தொடர் ஆனாய நாயனாரின் மன நிலையை நன்கு விளக்கும்.

மனிதனுக்கு மூன்று காரணம் பற்றிய ஆவலுணர்வு ஏற்படுவதாக உளநூல் கூறும். அவை உண்மைநிலை (Realistic), உணர்வு நிலை (Neurotic). ஒழுக்க நெறிநிலை (Moral) எனப் பகுத்துச் சொல்லப்படுகிறது.[26] ஆனாய நாயனாரின் ஆவலுணர்வு இம் மூன்றும் இணைந்த பெருநிலையாகக் காணப்படுகிறது. உடலுணர்வுக்குக் கட்டுப்படும் உள்ளத்தின் உணர்வுக்கு மேற்பட்ட ஓர் அபூர்வநிலையை ஆனாய நாயனாரின் மனவெழுச்சி உந்தலில் காணமுடிகிறது. மனத்தெழும் இறையுணர்வின் நிறைநிலையாக அதனைக் கருதலாம்.

தாயுமானவர் பாடலில் இசை

இசை பற்றிச் சிந்திக்கும்போது தாயுமானவர் பாடலுக்குப் பேரிடமில்லை. இறைவனை நினைத்துப் பாடியதன்றிப் பக்க உணர்வுகளுக்கு அவர் இடம் ஒதுக்கியதாகத் தோன்றவில்லை. ஒரே நினைவு. ஒன்றிய நினைவு. அதில் பாட்டுக்கும் இசைக்கும் இடம் உள்ளதா என்ற சிந்தனையில் தாயுமானவர் பாடல் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. அவருடைய பாடல்களை இசைக்க முடியும். கண்ணிகளால் ஆக்கப் பெற்ற பராபரக் கண்ணியை இசையுடன் பாடி மகிழலாம்.

இசைக்கு அடிப்படை ஒலி. அந்த ஒலியாக இறைவனைத் தாயுமானவர் காண்கிறார்.

> 'நாத கீதனென் நாதன்முக் கட்பிரான்
>
> (பொன்னைமாதரை; 50;1)

என்று அவர் கூறுவதில் இறையாகிய முக்கண்பிரான் நாதகீதமாய் விளங்குகிறான். இறைவனை ஒலியால் அமைந்த இசைப்பாடலாய்த் தாயுமானவர் உணர்கிறார். அவனுடைய வடிவை நினைத்துப் பார்க்கிறார்.

---

26. Sigmund Freud, New Introductory Lectures on Psychoanalysis Vol. 2: Penguin Books Ltd., London (1964) P, 117.

'The three species of anxiety are realistic, neurotic and moral'.

'நாத தற்பர சிற்பர வடிவமாய்'

(எனக்கெனச் செயல்; 5;3)

அவருடைய மனக்கண்ணுக்கு இறைவன் காட்சி தருகிறான். ஒலியை இறையாக மதிக்கும் தாயுமானவர் இசைமறுப்புடையவ ராக இருக்கவே முடியாது.

இறைவனை அடையும் வழியைச் சிந்தித்துக் காண்கிறார். சிலர் உணர்ச்சி நிலையில் உவந்து இறைவனை எண்ணி எண்ணிப் பாடுவர். தாயுமானவர் நெஞ்சம் பதைபதைக்கப் பாடுகிறார்.

'பட்டென நெஞ்சம் பதைத்துண் ணடுக்குறப்
பாடியாடிக் குதித்து' (கருணாகரக் கடவுள்; 9;2)

இறைவனை நினைக்கிறார். பதைக்கும் நெஞ்சுடன் பாடியாடுவதில் பாடல் எவ்வாறிருக்கும் என்று சிந்திக்கலாம். சைவக் குரவர் நால்வரும் இறைவனை நினைத்துப் பாடுவதற்கும் தாயுமானவரின் இறை நினைப்புப் பாடலுக்கும் நிரம்ப வேறுபாடுகள் உள்ளன.

அவர்கள் உருகிக் கனிந்து இசைவுருவாகப் பாடுகின்றனர். இவர் படபடப்புடன் திகைத்து நடுங்கிப் பாடுகிறார். இரண்டிலும் இசை உண்டு. ஆனால் உணர்ச்சிகள் வேறு. இசையும் வேறாகத் தான் இருக்க முடியும்.

'கைகுவித் தாடியும் விடாமலே
கண்பனித் தாரை காட்டி
பண்ணா பரஞ்சோதி யப்பா யுனக்கடிமை'

(எங்கும் நிறைகின்ற பொருள்; 5;1-2)

என்று தாயுமானவர் ஆடிப் பாடுகிறார். இறைவனைப் பற்றிக் கருதுகிறார்.

,பாடல்கண் டவனும்நீ ஆடுகின் றவனும்நீ'

(சச்சிதானந்தசிவம்; 10;3)

இறைவன் பாடல் கண்டவன்; கண்ட பாடலுக்குத் தக்கவாறு ஆடுபவன். இங்குப் பாடலையும் ஆடலையும் இறைவனோடு தொடர்புபடுத்தித் தாயுமானவர் காண்கிறார்.

'பாடி யாடியு ளுடைந்து டைந்தெழுது
பாவை யொத்தசைத லின்றியே'

(சிற்சுகோதய விலாசம்; 8;3)

இறையுணர்வு மனிதனைப் பாடவும் ஆடவும் பண்ணும். பாடல் இறைப்பற்றுக்குத் தேவை. இவர் இறைநாட்டத்தில்,

'பாடி யாடிநின் றிரங்கி' (எனக்கெனச் செயல்; 18;1-2)

நிற்பதாகக் கூறுகிறார். இறைவன் அருட்செயலை நினைக்கிறார்.

'பாட்டுக்கோ அன்பினுக்கோ பக்திக்கோ அன்பர்தங்கள்
நீட்டுக்கெல் லாங்குறுகி நின்றாய் பராபரமே'
(பராபரக்கண்ணி; 364)

இறைவன் ஒலியானவன். அவனை அடைய ஒலி உருவான பாட்டை அன்பர் பாடுகிறார்கள். இசை இறைவனால் கேட்கப்படுகிறது. அவன் அதற்குத் தக்கவாறு ஆடுகிறான். பாடலும் ஆடலும் இறைப்பற்றுக்குத் தேவை.

அருணகிரிநாதர் காட்டும் இசை

தமிழர் இசையில் சந்தப் பாடலமைப்பைச் சுவைபட இசைக்கும் புதுமையை நன்கு உணர்த்திக் காட்டிய பெருமை அருணகிரி நாதரைச் சார்ந்தது. தேவாரப் பாடல் சிலவற்றில் அத்தகைய பாடல்களுக்கு உரிய சாயல் தோன்றுகிறது. அவை அருணகிரி நாதருக்குச் சந்தப் பாடல்களைச் சிறப்பாக அமைக்கும் உணர்வைக் கொடுத்துத் தூண்டுதலாக விளங்கி இருக்க வேண்டும்.

சந்தப் பாடல்

சந்தப் பாடலமைப்பு தாளக்கட்டுடன் விறுவிறுப்பான ஒலியைக் கொண்டதாக இருக்கும். கருத்துத் தெளிவு, இசையுணர்வு, தாளக்கட்டுப்பாடு போன்ற பலவற்றில் உறுதியான அறிவும் துணிவான போக்கும் இருந்தால்தான் சந்தப் பாடல்களைச் சுவையாகப் பாட முடியும். சொற்கள் தேவைக்குத் தக்கவாறு மிகப் பொருத்தமாகத் தானே வந்து உதவ வேண்டும். நினைத்து நினைத்துச் சொல்லைத் தேடுவோரால் சந்தப் பாடல்கள் பாடுவது இயலாது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். தாளக்கட்டு மிகச் சிறப்பாக அமைய வேண்டும். இசை பொருத்தமாக இருப்பது மிக முக்கியம். அருணகிரிநாதரின் பாடல்களில் தாளக்கட்டுப்பாடு மிகவும் சிறப்பாக அமைந்து இருப்பது அக்கால இசைநிலைத் தெளிவை நன்கு காட்டுவதாகும். அவர் பாடிய ஒரு சந்தப் பாடலைக் கண்டு அதன் அமைப்புக் கூறுகளைக் காண முயலலாம்.

அருணகிரிநாதர் முருகனைப் பற்றுடன் நாடி வழிபடுபவர். அவனே உலக நாயகன் என்ற கருத்துடையவர். அவருடைய

உள்ளத்தை முருகன் பூரணமாக ஆட்கொண்டு அருளுணர்வை ஊட்டுகிறான். அந்த உணர்வு பாடல்களாக உருவாகி உணர்ச்சி மிக்க சொற்களாக வெளிப்படுகிறது. முருகபக்தி பீறிட்டு எழுவதைத் தன் கவிதை பாடும் திறனாலும் இசையாக்கும் அறிவாலும் தாளம் அமைக்கும் ஆற்றலாலும் பாவுரையாகப் பகர்ந்து அருணகிரிநாதர் காட்டுகிறார். அவருடைய மிகுதியான பாடல்கள் இத்தகைய ஆற்றல்களைக் கொண்டு முகிழ்த்துள்ளன. ஒரு பாடலைக் கண்டு அதன் அமைப்புத் தன்மை காண்பது நன்று.

'முத்தைத்தரு பத்தித் திருநகை
அத்திக்கிறை சத்திச் சரவண
முத்திக்கொரு வித்துக் குரபர எனவோதும்
முக்கட்பர மற்குச் சுருதியின்
முற்பட்டது கற்பித் திருவரு
முப்பத்துமு வர்க்கத் தமரரு மடிபேணப் (6;1)

இது ஒரு பாடலின் ஓரடி. இதில் வல்லெழுத்துக்கள் பொருளுடன் விளையாடுவதைக் காணலாம். தாள நிறுத்தங்கள் 'பட்பட்' என்று அமைவதைப் பார்க்கலாம். இவற்றைப் பாடுவது எளிய செயல் அன்று. தாள உணர்வு மிகுந்தவர்களே சிறப்பாக இத்தகையப் பாடல்களைப் பாட முடியும். சந்த இசை தழுவி இப்பாடல் எழுவதை உணரலாம். முதலடியைத் தொடர்ந்து இரண்டாமடி,

'பத்துத்தலை தத்தக் கணைதொடு' (6;2)

என்று தொடுக்காகவும் துடுக்காகவும் புறப்படுவதைக் காணலாம். இத்தகைய சந்த இசைப் பாடல்களால் அருணகிரிநாதர் மக்களை மிகவும் கவர்ந்து இழுத்திருக்க வேண்டும். இதன் புதுமை மக்களை இசையோடும் இறையுணர்வோடும் கலந்துவிட வழி திறந் திருக்கும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. தமிழிசையின் வளர்ச்சிப் பாதை யில் இது ஒரு புதிய தடம். இதைச் சிறப்பாக அமைத்துள்ள பெருமை அருணகிரிநாதரைச் சாரும்.

அருணகிரிநாதருடைய பாடல்கள் இருவகையாகக் காணும் அமைப்பில் உள்ளதாகத் தோன்றுகின்றன. ஒன்று முற்கூறியவாறு வகையான சந்தவிசை அமைப்பில் காணப்படுகின்றன. இன்னொரு வகை சந்தமாக இருப்பினும் தாளவிசையை எடுத்துக்காட்டும் நடையில் பாடப்பெற்றுள்ளது. சந்த அமைப்பில் வேறுபாடுகள் காணப்படுவதை முதலில் காணலாம்.

'வாச பாசகஞ் சூதுபந் தாடயிழி
வேர்வைப் பாயசிந் தாகுகொஞ் சார்விழி
வாகு தோள்கரஞ் சேர்வைதந் தாடுமவர் சந்தமாமோ'
(பா. 80;4)

இந்தப் பாடலடி சந்தப் பாடலில் உள்ளது. ஆயினும் இசையொலி யில் மாறுபடுவதைக் காணலாம். இன்னொன்று இதிலிருந்தும் வேறுபடுகிறது.

'தோரா வென்றிப் போரா மன்றற்
றோளா குன்றைத தொளையாடீ
சூதா யெண்டிக் கேயா வஞ்சச்
சூர்மா அஞ்சப் பொரும்வேலா' (பா. 34;3)

இதைப் பாடினால் வேறுபாடு நன்கு விளங்கும். பிரித்துக் காட்ட லாமே தவிர விளக்கிக் காட்டுவது எழுத்தால் இயலாது. இன்னொரு பாடலின் அமைப்பைக் காணலாம்.

'சனவதி பஞ்ச பாதக
தானவர்ப்ர சண்ட சேனைகள்
ஈடழிய வென்று வானவர் குலசேனை
ஏவல்கொளும் இந்திர லோகவ
சீகரவ லங்க்ரு தாகர
ராசதம றிந்த கோமள வடிவோனே
சோனைசொரி குன்ற வேடுவர்
பேதைபயில் கின்ற ஆறிரு
தோளுடைய கந்த னேவய லியல்வாழ்வே
சூளிகையு யர்ந்த கோபுர
மாளிகைபொ னிஞ்சி சூழ்தரு
சுவாமிமலை நின்று லாவிய பெருமானே.'
(பா. 305;3-4)

இத்தகைய பாடல்களைப் படிப்பதை விடவும் இசைத்துப் பாடுவது எளிதாகத் தோன்றும். இவை இசையுடன் பாடி இறை யருள் வேண்டுவதற்கு உரிய பாடல்கள். இறைச் சிந்தனையால் அகத்தில் எழும் உணர்வுகளை இசையாக எழுப்பிக் காட்டும் போக்கில் இத்தகைய பாடல்கள் பாடப் பெற்றுள்ளன. இத்தகைய

பாடல்கள் பிற்காலத்தில் பண்ணமைப்பு விதிகளிலிருந்து மாற்ற மடைந்து புதுவிதமாக இசை அமைத்துப் பாடும் வழக்கத்திற்கு வித்திடும் போக்காகக் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு எத்தனையோ விதமான பாடல்களை அருணகிரிநாதர் பாடி தன் முருகப் பற்றை மடைதிறந்த வெள்ளமாகப் பாய்த்துள்ளார்.

இப்பாடல்களின் நயம் பாடலெடுப்பிலும் இசையமைப்பிலும் உள்ளன. உணர்வுக்கு இதில் முதலிடம் உள்ளது. அதற்கு இசை வுருவம் கொடுத்துப் பாடுவதுபோல் இந்தப் பாடல்கள் அமைக்கப் பட்டுள்ளன. பண்ணைப் பற்றிய கவலையின்றி உணர்ச்சிக்கும் எழுச்சிக்கும் முதலிடம் கொடுத்து இவை பின்னப்பட்டுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. பாடிச் சுவைப்பது பயனைத் தரும். இதில் வேகம் மிகுதி. இசை கவர்ச்சியைக் கொண்டது. பயன் இறையருளைப் பெறல்.

தாளவிசை காட்டும் பாடல்கள்

அருணகிரிநாதர் தாளத்துக்கு மிகச் சிறப்பான இடத்தைக் கொடுத்துத் தன்னுடைய பாடல்களைச் சிறப்பாகப் படைத் துள்ளார். தாளங்களை ஒட்டி தாளவிசைக் கருவிகள் எவ்வாறு இசைக்குமோ அதைக் கருத்தில் கொண்டு ஒலிச் சொற்களையே பாடலாக்கித் தருகிறார். இசைக் கருவி இசைப் புலமை இன்றி இவ்வாறு பாடல் புனைய முடியாது. இத்தகைய பாடல்களில் ஒலிப்பில் பொருளும் இசைப்பில் இனிமையும் பாடுவதில் அருளும் ஏற்படும் என்று உறுதியாகக் கூறலாம். இசை பற்றிய தெளிவான உணர்வின்றி இவ்வாறு அமைந்த பாடல்களின் உணர்ச்சி மயமான பொருளை அறியவே முடியாது.

தாளவிசைக் கொண்ட பாடல்கள் இசை நயங்கொண்டு விளங்குவதை விட மனவுணர்வு புலப்பட விளங்குவது சிறப்பு. அத் தகைய ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'தகுகுதகு தகுதகுகு திகுகுதிகு திகுதிகுகு
தங்குத் தகுத்தகுகு திங்குத் திகுத்திகிகு
சகுணசக சகசகண செகணசெக செகசெகென
சங்கச் சகச்சகண செங்கச்செ கச்செகண

தனனதன தனதனன தெனனதென தெனதெனன
தந்தத்த னந்தனன தெந்தத்தெ னத்தெனன
தனனான

தகுததகு தகுதகுதி திகுதிதிகு திகுதிகுதி
தங்குத் தகுத்தகுகு திங்குத் திகுத்திகுகு

டணணடண டண்டணண டிணிணிடிணி டிணிணிணி
டண்டட்ட டட்டடண டிண்டிட்டி டிட்டிடிணி
தாரதர தரதரர திரிரிதிரி திரிதிரிரி
தன்றத் தரத்தார டிகைடமகு முழவுதவில்

பதலைபல திமிலைமுத லத்ரவுதிர் பெரியதிலை
மண்டைத் திரட்பருகு சண்டைத் திரட்கழுகு
துடர்நிபிட கருடனடர் தரகரட மொகுமொகென
விந்துற் றிடக்குடர் நிணைந்துற் றிசைத்ததிர
முதுபோய்கள்'. (பா. 370)

இந்தப் பாடல் வியப்பான இசையமைப்பாக அமைந்துள்ளது. தாளவிசையால் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. கருத்து விளக்கும் போக்கிலும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. இறுதியில் பாடல் ஏன் இவ்வாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடப் பெறுகிறது. சில பாடல்களின் ஊடே தாளவொலி தரப்பெற்றுள்ளது.

''தனத னந்தன தந்த னாவென
டிகுகு டிங்குகு டிங்கு பேரிகை
தகுதி திந்திகு திந்த தோவென வுந்துதாளந்

தமர சஞ்சமி சஞ்சலாவென
முழவு டுண்டுடு டுண்டு டூவென
தருண கிண்கிணி கிண்கி ணராமு முந்தவோதும்'
(பா. 141; 3)

என்ற பாடலில் இடையில் விளக்கப் பகுதி வந்து சில குறிப்புக் களைத் தருவதைக் காணலாம்.

பல தாளவிசைக் கருவிகள் எவ்வாறு ஒலி எழுப்புகின்றன என்று ஒரு பாடல் விளக்குகிறது.

'தகத தததகத தந்தந்த தந்தகத
திகிதி திதிதிதிதி திந்தித்தி திந்திதிதி
தகுகு தகுதகுகு தந்தத்த தந்தகுகு திந்திதோதி

சகக சகணெக தந்தத்த குங்கெணக
டிடிடி டிடிடிடிடி டிண்டிட்டி டிண்டிடிடி
தகக தகதக்க தந்தத்த தந்தகக என்றுதாளம்

பதலை திமிலைதுடி தம்பட்ட மும்பெருக
அகில நிசிகரர் நடுங்கக் கொடுங்கழுகு
பரிய குடர்பழுவெலும்பைம்பி டுங்கரண துங்ககாளிப்
பவுரி யிடநரிபு லம்பப்ப ருந்திறகு
கவரி யிடஇகலை வென்றுச்சி கண்டிதனில்
பழநி மலையின்மிசை வந்துற்ற இந்திரன்
தம்பிரானே' (பா. 106; 3-4)

இந்தப் பாடலின் இரண்டடிகள் தரப்பட்டுள்ளன. முதலடி தாள விசையைக் காட்டும். அதை அருணகிரிநாதரே 'என்று தாளம்' என்று கூறுவதில் உணர்த்துகிறார். இரண்டாவது அடி அந்தத் தாளத்துக்குத் தக்கவாறு பாடப்படுகிறது. கருவிகள் அனைத்தும் இணைந்து இசைப்பதை நன்கு இணைத்துக் காட்டியுள்ளார்.

பேரிகை எவ்வாறு ஒலிக்கிறது என்பதை அருணகிரிநாதர் தனியாகக் காட்டுகிறார்.

'திகுடத்திக் குகுடட் டுட்டுட்
டமடட்டட் டமடட் டிக்குட்
டிமிடிட்டிட் டிமிடிட் டிக்குத்
தொகுதொக்குத் தொகுதத் தொக்குச்
செகணக்கச் செகணச் செக்குத்
தகுடத்தத் தகுடத் தட்டுட் டிடிபேரி' (பா. 153; 5)

இந்தத் தாளவிசை விளக்கத்தில் மிகுதியான ஒலிகளும் வல்லினமாக இருக்க மகரம், ணகரம் இரண்டும் மெல்லினமாக அருகி வந்துள்ளதைப் பார்க்கலாம். மெல்லின ஒலி மந்தவிசையைக் குறிப்பதாகும். குகரம் இடைப்பட்ட ஒலியைக் காட்டுவதாகவும் ககர டகர தகரங்கள் வலிமையான ஒலியைச் சுட்டுவதாகவும் கருதலாம். தாளவிசைக் கருவிகளை இயக்கும் கலைஞர்கள் இசைத்துப் பார்க்கலாம்.

பேரிகையானது சதபேரிகை, தனபேரிகை என இருவிதமாக இசைக்கப் பட்டுள்ளன.

'தத்தனத னாத னத்தந் தத்தனத னாத னத்தந்
தத்தனத னாத னத்தந்
தக்குகுகு டீகு டுட்டுண் டுக்குகுகு டீகு தத்தந்
தத்தனத னாத னூர்த்துஞ் சதபேரி' (பா. 256; 3)

இது சதபேரியின் குரல். இனி தனபேரியின் ஒலியைக் காணலாம்.

'தனத்தன தனத்தந் திமித்திமி திமித்திந்
தகுத்தகு தகுத்தந் தனபேரி
தடுட்டுடு டுடுட்டுண் டெனத்துடி முழக்குந்
தளத்துடன் நடக்குங் கொடுசூர்' (பா. 182; 3)

இந்தப் பாடலில் தனபேரியின் ஒலியுடன் துடியின் ஒலியையும் இணைத்து அருணகிரிநாதர் காட்டுகிறார்.

ஒருநாள் அவருடைய பக்திவழிபாட்டில் முத்திநெறி தெரிவதாக அறிவித்து அப்பொழுது பல தாளவிசைக் கருவிகளின் கூட்டிசையாகத் துந்துமி முழக்கம் கேட்டதாக அருணகிரிநாதர் கூறுவதைப் பார்க்கலாம்.

'விரகினி லெனதுறு மனம துருகிய
பிரமையு மறவுன தருள்கை வரவுயர்
பத்திவழி யும்பரம முத்திநெறி யுந்தெரிவ தொருநாளே

தததத தததத ததத தததத
திதிதிதி திதிதிதி திதிதி திதிதிதி
தத்ததத தந்ததத தித்திதிமி டிங்குகுகு

தமிதமி தமிதக தமித திமிதக
திமிதிமி செககண திமித திகதிக
தத்திமித தத்திமித தித்திமிதி தித்திமிதி

யெனவேதான்

தபலைகு டமுழவு திமிலை படகம்
தபுதச லிகைதவில் முரசு கரடிகை
மத்தளித வண்டையற வைத்தகுணி துந்துமிகள்'
(பா. 349; 12-15)

கூட்டாகத் தாளவிசைக் கருவிகள் ஒலிப்பதை இவ்வாறு காட்டு கிறார். தாளவொலிக்கே அருணகிரிநாதருடைய பாடல்கள் மிகுதி யான இடம் தந்துள்ளன. அதையே அவருடைய பாடலமைப்பிலும் சிறப்பாகக் காணமுடிகிறது. இவ்வகையான இசைக் கருவிகளையே அவர் தன்னுடைய பாடல்களில் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவருடைய பாடலமைப்பின் இசைக் கூறு தாளங்களுக்கு முதன்மை கொடுப்ப தாகவே உள்ளது. இவ்வாறு தாளக்கட்டுப்பாட்டுடன் சந்தவிசை அமைத்துப் பாடுவதில் அருணகிரிநாதர் தனியாகச் சிறப்பித்துக் கூறும் அளவுக்கு ஓர் உயர்ந்த இடத்தைப் பெற்றுள்ளார்.

இசைக்கருவிகள்

அருணகிரிநாதர் தாளவிசைக் கருவிகள் பலவற்றைத் தனித் தும் அடுக்கியும் கூறி அவற்றுடன் தனக்கிருக்கும் பற்றுணர்வை நன்கு காட்டியுள்ளார். அவர்களுடைய பாடல்கள் குறிப்பிடும் கருவிகளைப் பார்க்கலாம்.

பேரிகை, முரசு, பதலை, திமிலை, துடி, தம்பட்டம், எக்கை, பறை, மத்தளம், தபலை, குடமுழவு, படகம், தபு, தசலிகை, தவில், கரடிகை, தவண்டை, துந்துமி, தாளம் முதலிய தாளவிசைக் கருவி களைப் பல பாடல்களில் காணுமாறு குறுப்பிட்டுள்ளார். மத்த ளத்தை மத்தளி (பா. 349;15) என்று பாடலில் கூறியுள்ளார். பேரிகை என்பதைத் சதபேரி (பா. 256;3) என்றும் தனபேரி (பா. 278;3) என்றும் இருவகையாகப் பிரித்துக் காட்டியுள்ளார். பறையையும் இரண்டாகக் காட்டுகிறார்.

'சிறுபறையு முரசுதுடி சத்தக் கணப்பறையும்' (பா. 156;1) என்ற பாடலடி சிறுபறை, கணப்பறை ஆகியவற்றைப் பிரித்துக் காட்டுவதைப் பார்க்கலாம். போர் முரசை இசை முரசிலிருந்து வேறுபடுத்தி அதன் ஒலியை,

'குகுகுக் கூகுக் குகுகுகு குகுவென
திமிதித் தீதித் திமிதியென் முரசொடு
குழுமிச் சீறிச் சமர்செயும் அசுரர்கள்' (பா. 899;3)

என்று கூறி விளக்குகிறார். வகைவகையான முரசங்கள் உள்ளன என்பதை ஐயமற விளக்கிக் காட்டி விடுகிறார். தபு என்று அவர் குறிப்பிடும் கருவி (பா. 349;15) தப்புமேளம் என்று சொல்லப்படும் தோற்கருவியாக இருக்கலாம். 'முழவங்கள்' என்று பன்மையில் சுட்டியுள்ளார்.

'முழவங்கள் குமின்குமி னென்றிட' (பா. 14;4) என்று அருணகிரிநாதர் குறிப்பிடுவது பலவகையான தோற்கருவிகளாக இருக்கலாம். அவ்வாறாயின் பறை என்பது போன்று முழவமும் தோற் கருவிகளின் பொதுச் சொல்லாகிறது.

'யாழ்பாணாயன் பட்டினம்' (பா. 769;1) என்று ஒரு குறிப்பு உள்ளது. இதில் வரும் யாழ் என்ற சொல் ஓரூரின் பெயரைக் குறிக்கிறது. பண்ணிசைக் கருவிகளைப் பற்றிப் பெரும்பாலும் அருணகிரிநாதர் குறிப்பிட்டதாகத் தெரியவில்லை. தாளவிசைக் கருவிகள் மிகப்பெரும்பாலதாக இடம் பெற்று அவருடைய இசைப் பாடலின் தன்மையைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. அவை தாளக் கட்டை மிகச் சிறப்பாகக் கொண்டு பாடப் பெற்றவை என்பது உறுதி.

அருணகிரிநாதர் ஒலியுணர்வு மிக்கவர் என்பதை அவருடைய பாடல்கள் நன்கு உணர்த்திக் காட்டுகின்றன. போரில் ஊதப்படும் கொம்பின் ஒலியையும் கூர்ந்து கேட்டு இசைப்படுத்தியுள்ளார்,

> 'குகுக்குகுங் குக்குக் குக்குகு குக்குங் குகுகூகூ
> திதித்திதிந் தித்தித் தித்திவெ னக்கொம்
> பதிர்ந்துவெண் சண்டக் கட்கம் விதிர்த்தும்'
> (பா. 16; 4-5)

வண்டின் ஒலியைக் கேட்டு உவந்து பாடுகிறார். அது இசைப் பாடலாகிறது.

> 'மன்றலங் கொந்துமிசை தெந்தனந் தெந்தனென
> வண்டினங் கண்டுதொடர்' (பா. 18;1)

என்று கூறுவதில் அருணகிரிநாதர் ஒலிகளை நன்கு துய்த்தறியும் பாங்கு விளங்கும்.

'கீத கிண்கிணி' (பா. 169;2) என்று கூறுவதில் கிண்கிணியின் ஒலியும் அவருக்குப் பாடலாகி இனிப்பதைக் காணலாம்.

அருணகிரிநாதரின் பாடல்கள் அவருடைய உள்ளத்திலிருந்து உணர்வுப் பிழிவாக இசை மூலாமுடன் இனிது வெளியேறும் சந்த விசைச் செல்வங்கள். அவை தமிழ் மொழிக்கும் தமிழர் இசைக்கும் பெருமை தேடித்தரும் என்பதற்கு ஐயமில்லை.

குமரகுருபரர் நூல்களில் இசைக் கருத்துக்கள்

குமரகுருபரர் இறைவுணர்வுடன் பல நூல்களைப் பலவாறான இலக்கிய வகைகளில் அமைத்துப் பாடி இருப்பதில் இசை பற்றிய சிந்தனைகளுக்குச் சில இடங்களை அமைத்துத் தந்துள்ளார் அவற்றை வகைப்படுத்திக் காண்பதாயின் தமிழர் இசை பற்றிய கருத்துக்கள் கிடைக்கும் என்பதற்குச் சற்றும் ஐயமில்லை. மரபு முறைக்குத் தக்கவாறு இறை எண்ணங்களை ஊற விட்டிருப்பதி னால் அவர் விதைத்துள்ள கருத்துக்கள் அவருடைய காலத்தையும் கடந்து காணப்படலாம். இருப்பினும் தமிழ் மக்களின் இசைச் சிந்தனைகளைத்தான் அவை எதிரொலித்துக் காட்டும் என்று நம்ப லாம். ஆகையினால் இசைக்கருத்துக்களைத் தொகுத்து வகைப் படுத்திக் காண்பது முறையாகும்.

இசை நிலை

இசைஏழாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளதைக் குறித்துக் காட்டுகிறார். ஏழிசை பற்றிய குறிப்புக்களை மூன்று இடங்களில் காட்டுகிறார்.

'ஏழிசை' என்று திருவாரூர் நான்மணி மாலையிலும் (5;24) 'ஏழிசைப் பாணன்' என்று காசிக் கலம்பகத்திலும் (58;6) 'ஏழுசுரம் நிறீஇ' என்று பண்டார மும்மணிக் கோவையிலும் (17;14) சுட்டி யுள்ளதைச் சிந்திக்கலாம். ஏழிசை என்று கூறுவது சங்ககாலம் முதல் தமிழ் இசை மரபு வழியில் பழக்கத்தில் காணப்படுவது. ஒலியை ஏழாகப் பகுத்து முறைப் படுத்தி அவற்றை இசைகளாக வகுத்து அவற்றிலிருந்து பண்களை உருவாக்கி இசைப்பயன் துய்த் தவர்கள் பண்டைத் தமிழ் மக்கள். ஆனால் ஏழுசுரம் என்று கூறும் வழக்கம் அண்மைக் காலத்தைச் சேர்ந்தது. தமிழிசை என்று குறிப் பிடுவதிலிருந்து மாறிக் கருநாடக சங்கீதம் என்று கூறும் வழக்கம் ஏற்பட்ட பின்னர்தான் ஏழுசுரம் என்று கூறும் பழக்கம் மக்களி டையே தோன்றியுள்ளது. குமரகுருபரர் காலத்தில் இவ்வாறு கூறுவது இயல்பாகி விட்டது என்பதை இந்தச் சொல் வழக்கைக் கொண்டு உறுதிப்படுத்தலாம்.

குழலிசை (மதுரைக்கலம்பகம்; 99) வேயிசை (மேற்படி) என்று கூறியிருப்பது கருவிகளின் இசையொலியைக் குறிக்கும்.

இனிமையான ஒலி இசை என்பதைத் தமிழர் அன்றிலிருந்து இன்று வரை ஒப்புக் கொண்டுள்ளதை இதனால் அறியலாம். இசையைத் தமிழர் விரும்பிச் சுவைத்துள்ளனர். காலம் ஓடினாலும் இசை பற்றிய மதிப்பு எந்தக் காலத்திலும் தமிழரிடம் குறையவில்லை. எக்காலத்திலும் இசையை உயர்வாகவே மதித்துச் சிறப்பாக வளர்த்து வந்துள்ளனர்.

பண்ணுணர்வு

பண் அனைவரையும் கவர்வது. இன்பவுணர்வை ஊட்டுவது. இத்தகைய உணர்வை ஊட்டும் பண் கவர்ச்சியாகி மனிதனை உலகியல் வாழ்வில் நன்கு ஈடுபடச் செய்யும். ஆகையினால் துறவிகள் பண்ணைக் கேட்க விரும்புவதில்லை. இந்தக் கருத்தை விளக்கும் தரமாகக் குமரகுருபரர் ஒரு குறிப்பைத் தருகிறார்.

'......பண்ணொடு

பாடல் செவிமடார்' (நீதிநெறி விளக்கம்; 85; 2-3)

பெண்கள் இனிமையாகப் பாடும் பண்ணிசைப் பாடல்களைத் துறவிகள் கேட்பதில்லை. இவ்வுரை எதிரிடையாக இசையின் உயர்வைச் சுட்டுவதாகக் கருதலாம். இசை இனியது. அனைவரையும் கவர்வது. ஆகையினால் உலக இன்பத்தை வெறுத்து வாழும் துறவிகள் அதைக் கேட்க மறுக்கிறார்கள். அவர்களுக்கே தங்களைப் பற்றி நம்பிக்கை இல்லை. தங்களையும் மயக்கி விடலாம் என்ற எண்ணத்தில இசையைக் கேட்கத் தயங்குகிறார்கள். இசையின் ஆற்றல் இதனால் நன்கு விளங்கும். அது மனிதனைக் கவர்ந்து இன்பத்தை ஊட்டும் தன்மையை மிகுதியாக உடையது.

சகலகலாவல்லிமாலையில் பண் வாழ்வுக்குக் கல்வியைப் போன்று தேவையானது என்ற செய்தி தரப்படுகிறது. இறைவனின் அருளை வேண்டும் போது,

'பண்ணும் பரதமுங் கல்வியுந்
தீஞ்சொற் பனுவலும்யான்
எண்ணும் பொழுதெளி தெய்தநல் காய்' (6; 1-2)

பண், பரதம், கல்வி, தீஞ்சொற் பனுவல் ஆகிய நான்கும் சிறப்பு உடையதாகக் கருதப்பட்டுள்ளதை இதனால் அறியலாம். பண் என்பது இசைக்கலை. அதனை மக்கள் தேவையானதாகக் கருதினர் என்பதற்கு இது நல்ல சான்றாக அமையும்.

இரண்டு பண்களைப் பற்றிய செய்திகள் குமரகுருபரர் பாடல்களில் தரப்பட்டுள்ளன. விளரிப்பண் (மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத் தமிழ், 8;1) செவ்வழிப்பண் (மதுரைக் கலம்பகம், 48; 1; முத்துக் குமாரசாமிப் பிள்ளைத் தமிழ், 4;4) என்ற இரு பண்களும் பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. இரண்டுமே பழங்காலத்துப் பண்கள். அவை குமரகுருபரர் காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்தன என்று கருத முடியாது. பாடல் நிகழ்ச்சிகள் காலங் கடந்தவை. அவற்றை விளக்கும் போது அக்காலக் கருத்துக்கு இணங்க இந்த இரண்டு பண்களையும் பாடலோடு பாடலாகப் புலவர் இணைத்துள்ளதாகக் கருதலாம். பழங்கால பண்ணிசை வழக்கத்தைத் தமிழர் மறக்கவில்லை என்பதற்கு இது ஓர் எடுத்துக் காட்டாகும்.

பண்ணிசைப்போர் பாணர். அவர்கள் இசைக் கலைஞர்கள். சங்ககாலத்திலிருந்தே அவர்களுடைய வழிமுறைத் தமிழ்நாட்டில் கால்கொண்டது. ஆனால் இடைக்காலத்தில் பாணர் என்று கூறும் வழக்கம் அழிந்து விட்டது. இருப்பினும் பண்டை வழக்கத்துக்கு இணங்க குமரகுருபரர் பாணரைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறார்.

சங்ககால முறையில் 'தெள்விளியெடுக்கும் சீறியாழ்ப் பாண' (காசிக் கலம்பகம்; 58; 4) என்றும், 'ஏழிசைப்பாணன்' (காசிக்கலம்பகம், 58; 6) என்றும் பாணரை விளித்துக் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம். இவை மரபுமுறை ஒட்டி வந்த வழக்குகள் என்று கருதலாம். மரபை மறவாது காக்கும் தமிழரின் தன்மையை இது காட்டுவதாகும். பண்ணைப் பற்றிய உணர்வு குமரகுருபரர் காலத்தில் தமிழர்களுக்கு இருந்துள்ளது என்பதை நன்கு உணருமாறு அவருடைய பாடல்களில் இத்தகைய செய்திகள் இடம் பெற்றுள்ளன என்று கருதலாம்.

இசைக் கருவிகள்

யாழ் பற்றிய குறிப்புக்கள் பழைமையின் நினைவாக இடம் பெறுகின்றன.

'மகரயாழ்' (மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத்தமிழ், 7;10)

என்றும்

'சீறியாழ்' (மதுரைக்கலம்பகம், 47; காசிக்கலம்பகம் 58, 4)

என்றும் யாழ் இடம் பெறுகிறது. பாடல் பாடிய காலத்தில் யாழ் பழக்கத்தில் உள்ளதா என்பதை இவற்றைக் கொண்டு உறுதிப் படுத்த முடிகிறது. பழமையின் நினைவாகவே இவற்றைக் கருதலாம்.

முத்துக்குமாரசாமிப் பிள்ளைத்தமிழில் விபஞ்சி என்ற இசைக் கருவி பற்றிய குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது.

'விபஞ்சிபயி றருமதங்கர்' (முத்துக். 4)

விபஞ்சி என்பது ஒருவகை வீணை. மதங்கர் அதை இசைத்துப் பாடுகின்றனர்.

பண்டார மும்மணிக் கோவையில் பெண்கள் கூடிப் பாடுவதைப் பற்றிய விளக்கம் உள்ளது.

'தாடகத் தியன்ற சூடகக் கரத்தால்
மாடகத் திவவியாழ் மருமமீ தணைத்து
மூவகை நிலயத் தேழுசுர நிறீஇக்
கொவ்வைவாய் திறந்து குயிலென மிழற்றுபு
மென்னரம் புகிரான் விரன்முறை தடவிக்
கின்னரம் வியக்கும் கீதம் பாட'
(பண்டார மும்மணிக் கோவை, 17; 12-17)

யாழிசை மீட்டிப் பாடுவதைச் சங்ககால முறைப்படி குமரகுருபரர் காட்டியுள்ளார். தேவர் இனமான கின்னரர் இசை வல்லுநர், கின்னரம் என்ற யாழால் இசை மீட்டிப் பாடும் திறனுடையவர். அவர்கள் வியக்குமாறு கீதம் பாடிய பெண்கள் சிறப்பித்துக் கூறப் பட்டுள்ளனர்.

மதுரைக்கலம்பகத்தில் 'குழலிசையை வேயிசை' (99) என்றும் காசிக்கலம்பகத்தில் 'தீங்குழற் கானம்' (79) என்றும் கூறப்படு வதில் குழல் குறிப்பிடப்படுகிறது. குழலும் வேயும் வேறுபடுத்தப பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். வேய் என்பது மூங்கில் குழலான புல்லாங்குழலைக் குறிக்கும். அவ்வாறாயின் குழல் என்று கூறியிருப்பது நாதசுவரமாகத்தான் இருக்க முடியும். நாத சுவரத்தைக் குழல் என்று தனித்துக் கூறும் வழக்கம் இருப்பதை இதன் வாயிலாக உறுதிப்படுத்தலாம்.

பாடல், கீதம், கானம் ஆகிய மூன்று சொற்களும் இசைப் பாடலைக் குறிக்கும். இயல் பாடலையும் பாடல் என்று குறிப்பர். ஆனால் கீதம், கானம் இரண்டும் இசைப்பாடலையே சுட்டுவன. கானம் குமரகுருபரர் பாடலில் பயனுக்கு வந்து விட்டதை அறியலாம். கீதம் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் காணப்படுகிறது. தேவாரத்திலும் இடம் பெறுகிறது.

காசிக்கலம்பகத்தில் இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்தி உள்ளது.

'இழுமென் மழலை யின்னமு துறைப்பப்
பிழிதே னொழுக்கி னொழுகுமின் நரம்பின்
வள்ளுகிர் வடிம்பின் வரன்முறை வருடத்
தெள்விளி யெடுக்கும் சீறியாழ்ப் பாண'

(காசிக்; 58;1-4)

என்று வருவதில் யாழிசைக்கும் முறை சங்ககால வழக்கப்படி விளக்கப்பட்டுள்ளது. குமரகுருபரர் குழல், வேய்ங்குழல், விபஞ்சி, யாழ், கின்னரம் ஆகிய கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழர் பழமையான தமிழ் இசையையும் இசைத் தன்மைகளையும் மறக்கவில்லை என்பதைக் குமரகுருபரரின் பாடல்கள் வாயிலாக நன்கு உணரலாம்.

குழலை நாதசுவரமாக அடையாளம் காணத்தக்க அளவில் ஒரு குறிப்பைத் தந்தது சிறப்பாகும். கானம் என்ற சொல் தமிழ் வழக்கத்துக்கு வந்ததை அறிய முடிகிறது. விபஞ்சி யாழா அல்லது அதிலிருந்து வேறுபட்டதா என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. தமிழிசை தொடர்பாக வருவதையும் கருநாடக இசையாக மாற்ற முறுவதையும் ஒருவாறு உணரக் குமரகுருபரரின் பாடல் சிறிது உதவியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

சிவப்பிரகாசர் தரும் இசைச் செய்திகள்

சிவபெருமானை நினைத்துப் பாடல்கள் பலவற்றைப் பல விதமாகப் பாடியுள்ள சிவப்பிரகாசர் அவர் கால இசைநிலை பற்றிய சில செய்திகளைப் பாடல்களின் ஊடே புகுத்திக் கூறியுள்ளார். அவற்றிலிருந்து அறியத் தக்கவை மிகக்குறைவே ஆயினும் தரப்பெற்றுள்ளவை அக்கால இசையின் தன்மையைத் தெரிந்து கொள்ள சிறிது வாய்ப்பு அளிக்கத்தான் செய்கின்றன. சிவப்பிரகாசர் பாடல் குறிப்புக்களைக் கொண்டு தமிழரின் இசைக் கூறுகளை அறிய முயலலாம்.

இன்னிசைச் செய்திகள்

இசை இனியது. அதை இன்னிசையாக அனுபவித்து மக்கள் மகிழ்ந்துள்ளனர். இனிய இசையைக் கேட்டு உருகியுள்ளனர். சிவப்பிரகாசர் ஒரு இடத்தில்,

'இன்னிசை ஒலிகேட்டு ருகுதல் கடுப்ப'

(சோணசைலமாலை; 43;3)

ஒலி இனிய இசையாகி விட்டால் அதைக் கேட்போர் ஈடுபாட்டுடன் மனம் உருகி விடுகின்றனர். அதைக் கேட்க மக்கள்விரும்பியுள்ளதை இது காட்டும். விரும்பியதைக் கலைஞர் சிறப்பாகக் கொடுப்பது இயல்பு. அக்காலத்தில் இசைக்கலை நன்கு சிறந்து விளக்கி இருந்திருக்க வேண்டும். ஆகையினால் தான் இன்னிசை கேட்டு மனம் உருகுவதை உவமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

வண்டின் ஒலி புலவர்களால் புகழ்ந்து கூறப்படுவதைச் சங்க காலத்திலிருந்தே காணலாம். சிவப்பிரகாசர் 'இன்னிசை வண்டினங்கள்' (திருவெங்கைக் கோவை,10,4) என்று சிறப்பித்துச் சொல்கிறார் இயற்கை ஒலியைத் தங்கள் இசை நுகர்வு உணர்ச்சியால் இனிய இசையாகக் கேட்பதுடன் பாடலிலும் உயர்வாகக் குறித்துக் காட்டியுள்ளனர். இவ்வாறு கூறித் தமிழரின் இசை நுகரும் தன்மைக்குச் சிவப்பிரகாசர் நல்ல சான்றாக விளங்குகிறார்.

பண்ணிசைக் குறிப்புக்கள்

பண்ணை இசைப்பது இனியதாகும். பண்ணிசை காதுக்கு

'பண்ணுலாம் இருவர் இசைகொளின் செவியிற்
இன்பம் பயப்பது பாணிமான் ஒலியுமேற் றிலையே'
(சோணசைலமாலை; 1; 2)

இருவர் பண்ணிசைப்பது செவியில் விழுகிறது. அதன் இனிமை மனதைக் கவர்கிறது. அதை விடவும் சிறந்த ஒலி வேறொன்றும் இல்லை. பண்ணிசைப்போரும் அதனைச் செவிமடுத்துச் சுவைப்போரும் தமிழ்நாட்டில் மிகுதியாக இருந்ததினால் சிவப்பிரகாசர் இவ்வாறு கூறுகின்றார்.

பெண்களின் வாயிலிருந்து வரும் மொழி இனிமையுடையது. அதனை அனைவரும் விரும்பிக் கேட்பர். புலவர் பலர் பெண்களின் சொற்களைப் பண்ணிசைக்கு ஒப்பிடுவது வழக்கம். சிவப்பிரகாசர் சாதாரணப் பெண்ணை இங்குக்குறிப்பிடவில்லை. சிவபெருமானின் துணவியான உமாதேவியின் மொழிகளைப் பண்ணிசையாகக் கருதிப் பாடுவதைக் காணலாம்.

'பண்ணூடும் இன்சொல் உமைபங்கர்'
(திருவெங்கைக் கோவை; 70;1)

பண்ணைப் போன்று உமாதேவியின் மொழியானது மிகவும் இனிமையாக இருக்கிறது. இதனை இன்னொரு பாடலிலும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'பண்ணைக்கொண் டுற்ற மொழியாய்'
(திருவெங்கைக் கோவை; 96;2)

பெண்களின் வாய் பேசுவதை இனிய பண்ணுக்கு ஒப்பிட்டுச் சிவப்பிரகாசர் காட்டியுள்ளார். உமாதேவியின் சொற்கள் மட்டுமின்றி எந்தப் பெண் பேசினாலும் அது இனிமையானது என்பது புலவர் கொள்கை. பண்ணைப் போன்று பெண்கள் பேசும் மொழி இனிமையுடையது.

'பண்ணீர்மை மென்மொழிப் பாவை'
(திருவெங்கைக் கோவை; 292;2)

பண்ணானது இனியது மட்டுமின்றி நீர்மையும் உடையது ஆகும். இவற்றைக் கொண்டு சிவப்பிரகாசர் காலத்தில் மக்களுக்கு இசை பற்றிய சிறப்பான உணர்வு இருந்துள்ளதாகக் கருதலாம்.

பாடல்கள் பற்றிய செய்திகள்

சிவப்பிரகாசர் பலவகையான பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். அனைத்தும் இறையுணர்வுப் பாடல்கள். அவர் பாடியுள்ள இசை நயம் கொண்ட பாடல்களில் தாலாட்டு மிகச் சிறப்புடையது. கண்ணிப் பாடல்கள் படி இசையை வளர்த்துள்ளார். இரண்டிரண்டு அடிகளைக் கொண்டு பல பாடல்களை இசைத் தன்மையுடன் பாடியுள்ளார். அவற்றுள் இசையும் இன்பமும் உள்ளன. ஒரு கண்ணியைக் காணலாம்.

'திருவருளா லென்னைத் தெரிவிக்க இங்குத்
திருவுருவாய் வந்த சிவஞான தேசிகனே'
(பராபரக்கண்ணி. பா.1)

கண்ணிகளின் அமைப்பு மிக முக்கியமானது. அவற்றில் குறிப்பிட்ட இசையை இணைத்து அவற்றின் சிறப்பைக் கூட்டி விடுகின்றனர்.

சிவப்பிரகாசரின் பாடல்களின் நோக்கம் இறையுணர்வு. அந்த உணர்வை மக்களுக்கு ஊட்டி வளர்க்க அரும்பெரும் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். சிலவற்றை எளிமையாகப் படைத்து இசையைச் சுவையாகப் புகுத்தி விடுகிறார். இம்முறையால் ஏற்படும் நன்மை பெரிது. இசையால் ஈர்க்கப்பட்டு இறைவனின் பெருமைகளை அறிகின்றனர்.

இசைக் கருவிகள் குறிப்பு

சிவப்பிரகாசர் தன்பாடல்களில் இசைக்கருவிகள் பற்றிச்சில குறிப்புக்களைத் தருகிறார். 'வாத்திய முழக்கம்' (சோணசைலமாலை; 61;1) என்று சுட்டுவதில் வாத்தியக் கருவிகளின் கூட்டிசை பற்றிப் பேசப்படுகிறது. வாத்தியம் என்பதை இன்று இசைக்கருவிகளில் சிறப்பாக நாதசுவரம், தவில் முதலியவற்றைக் குறிப்பதாகவே பயன்படுத்துகிறார்கள். இந்த இரு கருவிகளையும் பெயர் சொல்லிப் பெரும்பாலும் இலக்கியங்கள் அழைத்ததாகத் தோன்றவில்லை. ஆனால் இத்தகைய கருவிகள் வேறு பெயரில் உறுதியாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

திருவெங்கைக் கலம்பகத்தில் வண்டுகள் இசைப்பதைக் குழல் இசையுடன் பொருத்தி சிவப்பிரகாசர் காட்டுகிறார்.

> 'நானக் குழலளிக ளெழுந்து பாட
> நாதித் தணியசைய ஆடூசல்'
> (திருவெங்கைக் கலம்பகம்; 56;1)

என்பதில் பெண்களின் ஊசலாடல் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவர்கள் ஆடும்போது வண்டுகள் பாடுகின்றன. அந்த வண்டுகளை 'நானக் குழலளிகள்' என்று சிவப்பிரகாசர் கூறுகிறார். நானக் குழல் என்று எதைக் குறிப்பிடுகிறார் என்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டும்.

நானம் என்பதற்குக் கத்தூரி, புழுகு, கவரிமான், வாசனைப் பொடி, நீராடுதல், ஞானம் முதலிய பல பொருள்கள் தரப்படுகின்றன. இவற்றில் எதுவும் குழலுடன் தொடர்புடையதாகத் தோன்றவில்லை. நாதசுவரத்தை நாயனம் என்று கூறும் வழக்கம் இன்றும் உண்டு. ஒருவேளை நாயனத்தின் சுருக்கமாக நானம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதா என்பதைச் சிந்தித்துப் பார்க்கலாம். குழல் என்று இலக்கியங்கள் புல்லாங்குழல், நாதசுவரம் ஆகிய இரண்டையும் பொதுவாகக் குறிப்பிட்டு வந்துள்ளன. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம் கண்ணனின் கையிலுள்ள புல்லாங்குழலை குழல் என்றே பல இடங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளது. வேறு பல இலக்கியங்கள் வேய்ங் குழல் என்று சிறப்பித்துச் சுட்டியுள்ளன. சிவப்பிரகாசர் திருவெங் கைக் கலம்பகத்தில்,

> 'வேய்ங்குழல் காம வெவ்வழல் கொளுவ
> ஊதுங் குழலென் றுரைத்தக நெகிழும்'
> (திருவெங்கைக் கலம்பகம்; 67;15-16)

இதைக் கண்டு குழல் பற்றிய செய்தியை ஓரளவு அறிய முயலலாம். வேய்ங்குழல் என்பது புல்லாங்குழலைச் சுட்டுவதாகவும் ஊதுங்குழல் என்பது நாதசுவரத்தைக் குறிப்பதாகவும் கருதலாம்.

பிரபுலிங்கலீலையில் இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் பல இடங்களில் வருகின்றன.

'மறையுங் கலைகள் பற்பலவும்
முழங்கும் ஒலியும் மங்கலஞ்செய்
பறையும் குழலும் யாழுமியம்
பொலியும் கரியும் பரிமாவும்
நிறையும் தெருவில் ஓடுமணித்
தேரின் ஒலியும் நிறைகடலின்
அறையும் திரையில் சென்றுவீசும்
அமரர் செவியின் அடைந்திடுமால்'

(பிரபு லிங்கலீலை; 1;18)

இப்பாடலில் பறை, குழல், யாழ் ஆகிய மூன்று கருவிகள் குறிப்பிடப் படுகின்றன. இவை 'மங்கலஞ்செய்' கருவிகளாகக் கருதப்பட்டுள் ளன. அவற்றின் இசை மங்கலமான நிகழ்ச்சிகளில் இசைக்கப் பெற்றுள்ளன என்பது கருத்து. யாழுடன் இணையும் துணைக்கருவி யாகக் குழல் குறிப்பிடப்படுவதைக் காணலாம். பறை என்பது போர்ப்பறை என்பது போன்று அல்லாமல் மணமுழவு என்பது போன்று வந்துள்ளது. பறை என்பது தோற்கருவிகளுக்குப் பொதுப் பெயராக அமைவதை இங்கு சிந்தித்துக் காணலாம்.

மங்கல மங்கை மகப் பெறும் நாளில் மங்கல இசை முழங்கப் படுவதைச் சிவப்பிரகாசர் பிரபுலிங்கலீலையில் விளக்குகிறார்.

'சங்கொடு தண்ணுமை சச்சரி தாளம்
வங்கியம் வெந்துடி வார்முர சங்கண்
மங்கல மங்கை மகப்பெறு நாளில்
அங்கசன் வெம்முர சென்ன வதிர்ந்த'

(பிரபுலிங்க லீலை; மாயையினுற்பத்திகதி; பா.29)

இப்பாடலில் சங்கு, தண்ணுமை, சச்சரி, வங்கியம், துடி, முரசு, தாளம் ஆகிய இசைக் கருவிகள் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். வங்கியம் நாதசுவரத்தைக் குறிக்கலாம். தாளம் என்பது பாண்டி லைக் குறிப்பிடும் என்று கருதுவது பொருந்தும். சச்சரி என்பது

ஒரு தோற்கருவி. துடியின் ஒலியைக் கொண்டு வெந்துடி என்று கூற முடியாது. ஆனால் அது பல சமயம் அச்சவுணர்வுத் தெய்வ வழிப்பாட்டில் பயன்படுத்தப்படுவதினால் அவ்வாறு கூறப்படுகிறதா என்று சிந்திக்கலாம். முரசம் வாரால் இழுத்துக் கட்டப்படுவதினால் வார்முரசம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. அங்கசன் என்று கூறப் படும் மன்மதனின் முரசை வெம்முரசு என்று சிவப்பிரகாசர் சுட்டி யுள்ளார். குழந்தைப் பிறந்தநும் மங்கல இசைக் கருவிகள் இசைக் கப்படும் வழக்கம் இருந்துள்ளதை இப்பாடலின் வழியாக அறிய முடிகிறது.

சிவப்பிரகாசர் காலத்தில் இசைக்கு நல்ல மதிப்பு இருந் துள்ளதை இக்குறிப்புக்களைக் கொண்டு ஓரளவு அறியலாம். பல வகை இசைக்கருவிகள் இருந்துள்ளன. இனிய பாடல்களை இன் னிசை பண்களுடன் பாடியுள்ளனர். ஊசல் பற்றிய குறிப்பு நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் மக்கள் வாயில் இனிது விளையாடியுள்ளதைப் புலப் படுத்தும்.

பாம்பன் சுவாமிகளின் பாடல்களில் இசை

பாம்பன் சுவாமிகள் முருகனை எண்ணி எண்ணி உருகிக் கனிந்து பலபாடல்களைத் தமிழிசை வடிவங்களாக வழங்கியுள்ளார். ஒவ்வொரு பாடலும் உணர்ச்சிப் பிழம்பாகவே தோன்றுகிறது. இறைப் பற்று ஊற்றுக்கண் திறந்து பாய்கிறது. பொருளுடைய சொற்களால் உள்ளத்தை உருக்கும் உணர்ச்சிமயமாக இனிய இசை கலந்து இறையருள் நாட்டத்துடன் படிப்போர் மனத்தைக் கவர்ந் திழுக்கும் தன்மையில் பாம்பன் சுவாமிகளின் பாடல்கள் தமிழ் வானில் பரந்து சிறந்துள்ளன. சுவாமிகள் இலக்கிய அறிவு, கவிதை பாடும் திறன், இசை முகிழ்ப்பு, சிறந்த இறையுணர்வு கொண்டு விளங்கியவர் என்று உறுதி கூறும் அளவுக்கு அவருடைய பாடல் தொகுதிகள் அமைந்துள்ளன. தமிழிசையை நன்கு உணர்ந்து தன் மயமாக்கியுள்ளார் என்பதைப் பல பாடல்கள் சான்றுகளாக நின்று விளக்குகின்றன.

பண்ணிசைப் பாடல்கள்

தமிழிசைப் பண்கள் சங்க காலத்திலிருந்து வளர்ந்து தேவார காலத்தில் முதிர்ச்சியடைந்து தமிழிசை இயக்கத்தால் இருபதாம் நூற்றாண்டில் புத்துயிர் அளிக்கப்பட்டு இயல்பிலும் இனிமையிலும் சிறந்தவை என்பதை இன்றுவரை நிலைநாட்டிக் கொண்டு வரு கின்றன. அதிலுள்ள பண்கள் சிலவற்றைப் பாம்பன் சுவாமிகள் தெரிந்தெடுத்துச் சுவையான பல பாடல்களைப் பாடித் தந்துள்ளார்.

தௌத்தியம் என்ற தலைப்பில் அமைந்த இறையடிக்குரிய அர்ப்பணப் பாடல் கொல்லிப் பண்ணில் அமைந்துள்ளது. இப் பண்ணில் பல பாடல்கள் தேவாரத்தில் உள்ளன. முதல் பாடலின் அமைப்பைக் காணலாம்.

'அரஹர மந்திர வமல நிரந்தர
சரவண சம்பிர சங்கர புத்திர
சுரபதி பூம சுகோதய போதக
பரிபுர சததள பாத நமஸ்தே'[27] (பா. 1)

வடமொழிச் சொற்கள் நிரம்பிய பாடலானாலும் அதில் இறையடிப் பற்றை நிறைத்து தமிழிசை உணர்வுடன் கொல்லிப் பண்ணில் இந்தப் பாடலைப் பாம்பன் சுவாமிகள் பாடியுள்ளார். பண்ணின் இயக்கம் அறியாமல் இப்பண் பாடலுடன் இணைந்து சுவைக்கும் போக்கை உணர்ந்து கூற முடியாது.

பாம்பன் சுவாமிகளின் இசை நிலையை ஐந்து பிரிவுகளாகப் பிரித்துக் காணலாம். அவைப் பண்டைத் தமிழிசைப் பண்ணில் அமைந்த பாடல்கள், இன்றைய கருநாடக இசைப் பாடல்கள், விருத்தப் பாடல்கள், தாழிசைகள், மெட்டிசை அல்லது சந்தவிசைப் பாடல்கள் ஆகும்.

பண்டைத் தமிழிசைப் பாடல்கள்

பண்ணிசைப் பாடலில் விளக்கப்பட்டுள்ள பாடல் பண்டைத் தமிழிசையில் அமைந்தது ஆகும். சுவாமிகள் தமிழிசையைச் சேர்ந்த 20 பண்களில் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். அவர் பாடியுள்ள பண்களைப் பார்க்கலாம். சில பண்களில் அவர் பல பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். பஞ்சமப் பண்ணில் திருபரங்கிரி, திருச்சீரலைவாய், பலகிரி, திருத்தோத்திரம், திருவுருவமாலை, என ஐந்து பாடல்கள் பாடப்பெற்றுள்ளன (பா. 8;9;11;18;19). நட்டராகப் பண்ணில் திருப்பழநி திருநெல்வேலிக் கோவில் முதலிய நான்கு பாடல்கள் பாடப்பெற்றுள்ளன (பா. 13;20;25;27). பழம்பஞ்சுரப பண்ணில் திருவாவினன்குடி, பரமப் பிரகாசம் முதலிய நான்கு பாடல்கள் உள்ளன (பா. 15;26;28;42). இவற்றைப் பார்த்தால் குறிப்பிட்ட

27. *குமரகுருதாச சுவாமிகள் பாடல், சாது அச்சுக்கூடம், சென்னை (1930) பக். 334.*

பண் கொண்டு பொருள் விளக்கத்தில் ஒப்புமையுடையவற்றைப் பாட வேண்டும் என்ற முறை இருந்ததாகத் தோன்றவில்லை. குறிப்பிட்ட பண்கள் நான்கும் கோயில் இடங்களை விளக்கும் பாடல்களிலும் வேறுபொருள் பாடல்களிலும் வந்துள்ளன.

சில பாடல்களுக்கு இரு பண்கள் தரப்பெற்றுள்ளன. பரமப் பிரகாசம் (பா. 42) என்ற பாடல் பழம்பஞ்சுரம், கொல்லி ஆகிய இரு பண்களிலும் பாடலாம் என்று குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. திருத் தேவை (பா. 48) என்ற பாடல் திருவிராகம், கௌசிகம் ஆகிய இரண்டு பண்களுக்கும் உரியது எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இப் பாடலை இருவிதமாகப் பாடலாம் என்ற அமைப்புடையதாக இருக்கலாம். தற்காலத்தில் ஒரே பாடலைப் பலவிதமான இசை யமைப்பில் மாற்றி மாற்றிப் பாடுவதைக் காணலாம். அதே போன்று இருவேறு பண்களில் ஏற்றப் பாடல்களாக இவற்றைக் கருதலாம்.

பாம்பன் சுவாமிகள் கையாண்டுள்ள பண்கள்

1. இந்தளம்
2. காந்தார பஞ்சமம்
3. காந்தாரம்
4. கொல்லி
5. கொல்லி கௌவாணம்
6. கௌசிகம்
7. சாதாரி
8. சீகாமரம்
9. தக்கராகம்
10. தக்கேசி
11. திருவிராகம்
12. நட்டபாடை
13. நட்டராகம்
14. பஞ்சமம்
15. பழம்பஞ்சுரம்
16. பியந்தைக் காந்தாரம்
17. புறநீர்மை
18. மேகராகக் குறிஞ்சி
19. யாழ்முரி
20. வியாழக்குறிஞ்சி

கருநாடக இசைப்பாடல்

கருநாடக இசைப்பாடலான கீர்த்தனமும் பாம்பன் சுவாமிகளால் பாடப்பெற்றுள்ளது. அந்தப் பாடலுக்குச் சமாதான சங்கீதம் என்ற பெயரைக் கொடுத்துள்ளார். அது முகாரி ராகத்தில் அடதாளத்தில் பாடக்கூடியது என்ற குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற மூன்று பகுதிகளில் பாடல் அமைந்துள்ளது.

'சஞ்சலமேன் மனமே சிவனடித்
தஞ்சமான பினுமே' (பக். 321)

என்பது இப்பாடலின் பல்லவி. இந்த ராகத்தில் பாடுவதற்கு ஏற்றதான சொற்கட்டு சுவாமிகளால் கையாளப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய கீர்த்தனைப் பாடல்களைத் தேவாரத்தில் காண முடியாது. சுவாமிகள் அண்மைக் காலத்தைச் சேர்ந்தவராக இருந்ததினால் இக்கால வளர்ச்சியை ஒட்டி கருநாடக இசை அமைப்பிலுள்ள பாடலை இயற்றியுள்ளார்.

அடதாளம் இக்கால இசை வல்லுநரால் கையாளப்படுவது. சுவாமிகள் பழமையான இசைக்கும் புதுமையுற்ற இசைக்கும் பாலம் போல் இந்தப் பாடலைச் சமயக் கொள்கையுடன் இணைத்துப் பாடியுள்ளார். ஆனால் பழமையான இசையமைப்புக்கு இடம் கொடுத்தது போல் புதுமைக்கு இடம் தரவில்லை.

விருத்தப் பாடல்கள்

விருத்தங்களைப் பாடிப் பாம்பன் சுவாமிகள் தன் புலமையைப் புலப்படுத்தியுள்ளார். இவற்றில் பண்ணிசை இருக்கும். ஆனால் தாளக் கட்டமைப்பு இராது. விருத்தங்களை இசைத்துப் பாடுவதில் பண்கள் விளக்கம் பெறும். உணர்ச்சி புலனாகும். பாடல் கருத்துத் தோன்றும். உருக்கமான நான்கு அடிப் பாடல்கள் சிலவற்றை விருத்த அமைப்பில் சுவாமிகள் பாடியுள்ளார்.

'உலக வாழ்வை யுறுதியென்
றலையு மூட ரகமெலாம்
கலக மேசெய் கருவியார்
வலைவி டாது வளையுமே' (உலகவாழ்வு; 48; 1; பக்.223).

இது வஞ்சி விருத்தம். இசையுடன் பாடத் தகுதியானது. இவ்வாறு தொடர்ந்து பதினான்கு விருத்தங்கள் உள்ளன. நட்டப்பாடைப் பண்ணில் கலிவிருத்தம் பாடியுள்ளார்.

'சுத்த மான சுகப்பொரு ளொன்றனைச்
சித்த மீதிருந் தித்தினந் தோறுநல்
பத்தி செய்தவும் பர்க்கரு டந்தவை
அத்த னார்பெய ராறக்க ரங்களே'

(ஆறெழுத்துண்மை; 7;7)

இத்தகைய கலிவிருத்தங்களுடன் இசையுடன் பாடத் தந்துள்ளார். விருத்தங்களுக்கு ந் தாளம் தராமை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஓர் அறுசீர்க்கழிநெடிலடி விருத்தத்துக்குச் சுவாமிகளே மெட்டமைத்துத் தந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'தனதன தானா தனனா தனதன தானா தனனா'

(மெட்டு)

'மறுவறு வேலா மயின்மேல் வருமொரு தேவா மலநோய்
தெறுமதி வீரா சிவனே சிவகுரு நாதா திருவே
துறுமிய சேயோய் தொழுவோர் துதிவிழை காதா சுகமே
உறுசிவ யோகே யுயர்வா னுறுமெனை வாவா வுணவே'

(திருவலங்கற்றிரட்டு; 36)

இவ்வாறு பலவகை விருத்தவிசைப் பாடல்கள் சுவாமிகளால் பாடப் பெற்றுள்ளன.

தாழிசைப் பாடல்கள்

இசையமைப்புடன் கூடிய பலவகைத் தாழிசைகளைப் பாம்பன் சுவாமிகள் நயமாகப் பாடியுள்ளார். குறட்டாழிசை, வெண்டாழிசை போன்று பலவகைத் தாழிசைகள் காணப்படுகின்றன.

'சித்தெனுஞ்சேய் திரளசித்து
வத்துவாகா னதுவு மாணவ்
வத்தனாகா தரோ' (திருவலங்கற்றிரட்டு; 107)

ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கி வரும் ஒத்தாழிசைகளும் உள்ளன. கவிபாடும் திறனும் இலக்கணத் தெளிவும் இசையின்பமும் நிறைந்த இவை பாம்பன் சுவாமிகளுக்குப் பக்தி நிலையிலும் இசைநிலையிலும் நல்ல புகழைத் தருவன என்பதற்கு ஐயமில்லை.

கண்ணிப் பாடல்கள்

இரண்டடிக் கண்ணிகளாகப் பல இசைப் பாடல்கள் சுவாமிகளின் நூலில் காணப்படுகின்றன.

'எப்பா ருளாரு மிறைஞ்சும் பலமதங்கட்
கப்பா லிருக்கு மறிவே பரஞ்சுடரே'
(பரஞ்சுடர்க்கண்ணி; 4; பக். 266)

இக்கண்ணிகள் வணக்கம், பொய்ப்போக நிந்தை, பிரார்த்தனை, புலம்பல், பரமோகம் என்றவாறு வளர்ந்து நூற்றுத்தொண்ணூறு கண்ணிகளாக உள்ளன. இது போன்று பொன்மயிற்கண்ணி (40), குருபரக்கண்ணி (50), சதாசிவக்கண்ணி (50), தேர்ந்தேனேயென் கண்ணி (100), பரம்பொருள் கண்ணி (6), பூரணக்கண்ணி (10) என்று பலவகைக் கண்ணிகள் பாடப்பெற்றுள்ளன.

ஆனந்தவிசைப் பாடல்

கீர்த்தனையிலிருந்து மாறுபட்டுப் பல்லவியுடன் பண்ணிசை, தாளவமைப்புக் கொண்டு ஒருவித இசைப்பாடல்களை ஆனந்தக் களிப்பு என்ற தலைப்பில் பாம்பன் சுவாமிகள் பாடியுள்ளார்.

(பல்லவி)

ஆனந்த மேருக பிரமம் — சச்சி
தானந்த ஞான சதானந்த பிரமம்.

(சரணம்)

எந்தை யவனருள் கொண்டே — யுனக்
கெடுத்துச்சொல் வேன்செவி கொடுத்துக்கேண் ஞேயா
சிந்தைகெட் டுயி லுங்கால் — செலல்
செப்பி னெழுபதோ டைந்தங் குலங்காண் — ஆனந்த...
(ஆனந்தக்களிப்பு; 1; பக். 297)

சந்த அமைப்புப் பாடல்கள்

விருத்தம், கலிப்பா, வெண்பா முதலிய பாவமைப்புக்களில் பலபாடல்களைப் பாடி அவற்றுக்குச் சந்தவிசையுடன் மெட்டு அமைத்துப் பாம்பன் சுவாமிகள் தந்துள்ளார். அவற்றின் இசையமைப்பு பண்களிலிருந்து சற்று மாறுபட்டுக் கேட்பதற்கு இனிமையுடைதாக இருக்கும். இப்பாடல்கள் திருப்புகழின் தாக்கமாக இருக்கலாம். அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் பலசந்த அமைப்பில் சிறந்தவை.

பாம்பன் சுவாமிகள் ஒன்பதின் சீர்க் கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தம் ஒன்றை மெட்டமைத்துத் தந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'தானன தானன தானன தானதந்
தனனா தனனா தனதன தனதன தானதனா'

அதற்குரிய விருத்தத்தைப் பார்க்கலாம்.

'சேனைய னேயொளிர் சேயவ னேமாவொண்
டிருவே பரிவே திடமுடை மயில்வரு சேவகனே'
(பா. 14; பக்.320)

இப்பாடலடியின் முதற்பகுதிக்கும் இரண்டாம் பகுதிக்கும் உரிய சொல்லமைப்பில் வேறுபாடு இருப்பதை மிகத் தெளிவாகக் காணலாம். மெட்டமைப்பிலும் வேறுபாட்டைப் பார்க்கலாம். சொற்களுக்குத் தக்கவாறு மெட்டமைப்பும், மெட்டமைப்புக்குத் தக்கபடி சொல்லமைப்பும் இணைவாக இருந்தால்தான் இசைக்கும் போது முறிவின்றி இனிமையாக ஒலிக்கும். இசையும் இலக்கணமும் நன்கு அறிந்தாலன்றி இத்தகைய இசைப்பாடல்களைச் சிறப்பாக அமைக்க இயலாது. சுவாமிகள் இறைஞான உணர்வில் தன் இருவகைப் புலமையையும் நன்கு காட்டிச் சந்தப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். இது விருத்தமாக இருந்தாலும் சந்த அமைப்புடன் இருப்பதினால் தாளக்கட்டுடைய இசைக்குப் பொருந்துவதாக உள்ளது.

வஞ்சி விருத்தம் ஒன்றை மெட்டமைத்துத் தந்துள்ளதைப் பார்க்கலாம்.

'தனதன தானன தானதனா' (மெட்டு)

பாடல்

'திருமலி தாரணி சீர்முருகா
தருமமெ யாரணர் சார்முனியே
செருமலி யாரயில் சேர்கரனே
குருமலி நாரருள் கூர்மதியோய்' (பக். 302)

ஒரே அடிக்கு மெட்டமைத்து நான்கு அடிகளையும் அவ்வாறு பாட வேண்டும் என்பது குறிப்பு.மெட்டிலிருப்பது போன்று நெட்டிசையும் குற்றிசையும் பாடலின் ஒவ்வொரு அடியிலும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். ' இவ்வாறு அமைத்துப் பாடுவது சுவாமிகளின் திறமையைக் காட்டும். விரும்பிய பொருளைக் குறித்த மெட்டு அமைப்பு இசையில் அமைக்கத் தக்க எழுத்தும் ஏற்ற சொல்லும் கைகொடுத்து உதவியுள்ளன.

பொதுவாக வெண்பாக்களை மெட்டமைத்துப் பாடுவது இல்லை. ஆனால் பாம்பன் சுவாமிகள் நேரிசை வெண்பாவையும் மெட்டமைப்புக்குள் பொருத்திப் பாடியுள்ளார்.

'தானதனா தானந் தனனதனா தானதனா
தானதனா தானந் தனனதனா-தானதனா
தானதனா தானந் தன.'(பக் 313)

இம்மெட்டமைப்பில் முதலிரண்டடியும் நேரிசை வெண்பாவின் முதலிரண்டடிக்கும் பொருந்தும். மூன்றாவதாகத் தரப் பெற்றுள்ள மெட்டின் அடி வெண்பாவின் நாலாவது அடிக்குப் பொருந்துவது ஆகும். வெண்பாவின் மூன்றாவது அடியை மெட்டின் முதலடிக்குப் பொருந்தப் பாடுவது முறை. இரண்டாவது அடியைத் தனிச் சொல்லுக்கு முன்னர் சற்று விட்டிசைக்க வேண்டும் என்பது குறிப்பு. இதனை நன்குணர்ந்து இந்த நேரிசை வெண்பாவைப் பாடலாம்.

மெட்டுப் பாடலில், பாடலிலுள்ள ஒரு ஒலியின் மாற்றம் கருதி மெட்டமைப்பைப் புதுமையாக அமைத்துள்ளார். பொதுவாக இவ்வாறு அமைப்பது வழக்கமில்லை.

'செம்மை நாய்கமு கோமை சேர்சுரமார்
நன்மை மானுடர் காளெ னானறவே
மெய்மை யோதிய வேல னார்பெயரே
உம்மை யாநித மோதி வாழ்மினரோ.'
(திருவலங்கற்றிரட்டு; 124;பக்.553)

என்ற பாடலுக்கு மெட்டமைத்துள்ளதைப் பார்க்கலாம்.

'தன்ன / தைன தானன தான தானதனா.'

இவ்வாறு 'தைன' என்று அமைப்பது புதுமை. சுவாமிகள் என்ன கருதினாரோ 'தன்ன' என்ற மெட்டுப் பகுதியையும் பாடலாம் என்பது போல் தந்துள்ளார். இசையில் மாற்றமும் தோற்றமும் காண நாடிய அவருடைய ஆவால் இதனால் விளங்கும். மரபு மீறலையும் அவர் அதிகம் விரும்பாமல் இருந்திருக்கலாம்.

பாவகைகள் எத்தனையோ அத்தனையும் பாட முயன்றிருப்பது போல் பலவகையான இசையமைப்பு உடைய பாடல்களையும் பாம்பன் சுவாமிகள் பாடியுள்ளார். இறைவனை நினைத்து இசையில் திளைத்துப் பலவித இசையலங்கல்களைப் படைத்து தமிழையும் தமிழிசையையும் அவர் வளமாக்கி உள்ளார். பாம்பன் சுவாமிகள் என்று அனைவராலும் புனிதமாக அழைக்கப்படும் குமரகுருதாச சுவாமிகள் இறையுணர்வை வளர்க்க இதமான இசையைக் கருவியாகக் கொண்டார். மனங்களிக்க மங்கல இசை உதவும். மங்கலமான இசைவழியாகப் புனிதமான உணர்வுகளை இனிதாக மக்கள் மனத்தில் புகுத்த முடியும். தமிழிசை வளர்ச்சியில் பழமையும் புதுமையும் கலந்த ஒருபோக்கைப் பாம்பன் சுவாமிகளின் பாடலில் காணலாம்.

பாம்பன் சுவாமிகள் பாடல்கள்

திருவலங்கந்திரட்டில் பண்கள்

வரிசை எண்	பதிகப் பெயர்	பாடல் எண்	பண்
1	தௌத்தியம்	1 — 11	கொல்லி
2	திருவடிமைப் பிரார்த்தனை	1 — 10	நட்டபாடை
3	நின்றநிலை விண்ணப்பம்	,,	பழம்பஞ்சுரம்
4	அருண்மாட்சிமை	,,	நட்டராகம்
5	அடைக்கலம்	,,	இந்தளம்
6	துக்கிரகிதபிரார்த்தனை	,,	பழம்பஞ்சுமம்
7	ஆறெழுத்துண்மை	,,	காந்தாரபஞ்சரம்
8	,,	,,	கௌசிகம்
9	திருப்பதங்கிரி	,,	பஞ்சமம்
10	திருச்சீரலைவாய்	,,	பஞ்சமம்
11	திருவேரகம்	,,	கௌசிகம்
12	பலகிரி	,,	பஞ்சமம்
13	திருச்சோலைமலை	,,	இந்தளம்

வரிசை எண்	பதிகத்தின் பெயர்	பாடல் எண்கள்	பண்
14	திருப்பழநி	1 — 10	நட்டராகம்
15	,,	,,	கொல்லிக்கௌவாணம்
16	திருவாவினன்குடி	,,	பழம்பஞ்சுரம்
17	அடிமை	,,	புறநீர்மை
18	திருக்குன்றக்குடி	,,	காந்தாரம்
19	திருத்தோத்திரம்	,,	பஞ்சமம்
20	திருவுருமலை	,,	பஞ்சமம்
21	திருநெல்வேலிக் கோவில்	,,	நட்டராகம்
22	பூரணம்விழைந்திரங்கல்	,,	இருந்தளம்
23	மெய்ப்பற்று	,,	தக்கேசி
24	பொய்ம்மார்க்க நீக்கம்	,,	தக்கேசி
25	அடியாரகம்	,,	சாதாரி
26	திருச்சிந்துபுரம்	,,	நட்டராகம்
27	ஐக்கிய மன்றாட்டு	,,	பழம்பஞ்சுரம்
28	அங்கப்பேறு	,,	நட்டராகம்
29	உள்வைப்பு	,,	பழம்பஞ்சுரம்
30	மெய்ம்மார்க்க விளக்கம்	,,	கொல்லி
31	நமன்றமர் நணுகாநெறி	,,	நட்டபாடை

32	வழிபாட்டின் மாட்சி	1 — 10	இந்தளம்
33	தாசப்பிரகாசம்	,,	கொல்லிக் கௌவாணம்
34	திருக்கருணை பிணக்கம்	,,	பழம் பஞ்சுரம்
35	மிகைவெல்	,,	யாழ்மூரி
36	மெய்ப்போதகம்	,,	வியாழக்குறிஞ்சி
37	திருவாலவாய்	,,	கௌசிகம்
38	திருக்கன்னி நாடு	,,	இந்தளம்
39	திருக்கொடுமளூர்	,,	சாதாரி
40	பிரப்பன்வலசை	,,	சாதாரி
41	பரமப்பிரகாசம்	,,	பழம்பஞ்சுரம், கொல்லி
42	வாதவன நீக்கமன்றாட்டு	,,	தக்கராகம்
43	துவரனுக்கு மார்க்க விளக்கம்	,,	நட்டராகம்
44	எண்ணலங்கார லகரி	,,	இந்தளம்
45	அருளானந்தலகரி	,,	பியந்தைக் காந்தாரம்
46	பூரணப் பொருள்	,,	கொல்லி
47	திருத்தேவை	,,	கௌசிகம்
48	திருப்புலியூர்	,,	நட்டபாடை
49	திருப்போரூர்	,,	சீகாமரம்
50	திருச்செங்கோடு	,,	நட்டராகம்
51	கழுகுமலைபாதி கந்தகிரிபாதி	,,	கொல்லிக் கௌவாணம்
52	திருவுடுப்பை	,,	இந்தளம்
53	குமாரானந்த லகரி	,,	மேகராகக் குறிஞ்சி
54	சத்திய போதகம்	,,	கௌசிகம்
55	திருக்கந்தர் திருப்பல்லாண்டு	,,	பஞ்சமம்

வள்ளலாரின் திருஅருட்பாவில் இசை

இறையுணர்வில் மூழ்கி மனிதவாழ்வை நன்கு சிந்தித்துச் சமரச சன்மார்க்க நெறியை நிலைநாட்டத் தகுவழி நாடித் திருஅருட்பா பாடியுள்ள இராமலிங்கம் என்ற வள்ளலார் இசையுணர்வு மிக்கவர் என்பதை அவருடைய பாடல்கள்வழி நன்கு காட்டியுள்ளார். மனித அபிமானத்தையும் உயிரின நலனையும் மனமார நாடியவர் வள்ளலார். உள்ளம் நிறைந்த உன்னத உணர்வுகளை அள்ளக் குறையாத அமுதமாய் இனிய இசைப்பாடல்கள் வாயிலாக உலகுக்கு வழங்கியுள்ளார். இரக்கசிந்தையில் ஊறிய அருளுணர்வு, இசைக் கலப்பால் பாடல் மழையாகப் பொழிந்து கேட்டவரையும் படிப்பவரையும் உணர்ச்சிப்பிழம்புகளாக்கி உன்னதமாகச் சிந்திக்க வைத்தது. வள்ளலாரின் திருஅருட்பா இசையால் உருவாகி விசை போல் அனைவரையும் இயக்கி நலம் நாடும் வழியில் நடத்திச் செல்லும் பாங்குடையது. அதில் அமைந்துள்ள இசையின்பத்தை நாடிக் காணலாம்.

பொது அமைப்பில் இசை

இசை அனைத்துயிரையும் நன்கு கவரும் தன்மையுடையது என்பதை நன்குணர்ந்த வள்ளலார் அவருடைய அருள் கருத்துக்களைப் பெரும்பாலும் இசையோடு இனிது கலக்கும் பலவகைப் பாடல் அமைப்புகளில் நிறைவாகத் தந்துள்ளார். இசையை நன்குணர்ந்தவர் என்பதை அவருடைய பாடல்கள் சிறப்பாகக் காட்டும். பரஞ்சோதி முனிவர் திருவிளையாடல் புராணத்தில் கூறியுள்ளது போன்று வள்ளலார்,

'செய்யுளோசை இசையோசை வழாமல்'
(திருவிளை; விறகு விற்ற; 32)

அவருடைய பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். இசையற்ற பாடல் பசையற்றது என்று நாட்டுப்புற மக்கள் சாதாரணமாகக் கூறும் கருத்து வள்ளலாருக்கு உடன்பாடாகத்தான் இருக்க வேண்டும். அவர் பசையற்ற பாடலாக ஒன்றைக்கூடப் பாடவில்லை. அனைத்தும் இசையுடையவை. ஆகையினால் அவை அனைத்தும் வள்ளலாருக்கு இசையைக் கொடுத்து வாழ்கின்றன. பாடுவோருக்கும் பாடக் கேட்போருக்கும் இசையால் இன்பத்தைக் கொடுத்துச் சிறக்கின்றன.

பாடலுக்கு இசை மிகவும் முக்கியமானது என்பதைத் தமிழர் தங்கள் கொள்கையாகக் கொண்டவர் என்பதை அவர்களுடைய

இலக்கிய வரலாறு நன்கு விளக்கும். சங்க காலத்திலிருந்தே இசைக்கும் தமிழுக்கும் நெருக்க உறவு உண்டு என்பதை அறியலாம். 'இழுக்குடைய பாட்டிற்கு இசை நன்று' என்று ஔவையார் நல்வழியில் கூறியுள்ளதைச் சிந்தித்துப் பார்க்கலாம். இசையால் பாடல் சிறக்கும் என்ற கொள்கை பக்திகால இறை யுணர்வுப்பாடல் ஆசிரியர் அனைவருக்கும் உடன்பாடாகும். வள்ள லார் நல்ல இசையமைப்பாகத் தனது பாடல்கள் அனைத்தையும் தமிழுக்கு வழங்கியுள்ளார்.

பலவிதமான இசைகளில் பாடுவதற்கு ஏற்றவையாக அவருடைய பாடல்கள் உருவாகியுள்ளன எனக் கருதலாம். 'கோடையிலே இளைப்பாற்றிக் கொள்ள வகை கிடைத்த குளிர் தருவே தருநிழலே' என்ற வள்ளலாரின் விருத்தப்பாடல் புகழ் பெற்ற நாடகக் கலைஞர் கிட்டப்பாவின் வளமான குரலில் ஆறு இனியராகங்களையுடைய ராகமாலிகை பாகப் பாடப் பெற்று தமிழ் மக்களை இசை இன்பத்தில் ஆழ்த்தியதை யாராலும் மறக்க முடியாது. இவ்வாறு எத்தனையோ விருத்தங்களைப் பண்ணேற்று விளங்குமாறு வள்ளலார் படைத்துள்ளார். இசை இன்பத்தைச் சுவைத்தவாறு பாடல்களின் கருத்தையும் உணர்ந்து சிறக்க வேண்டும் என்பது வள்ளலாரின் நோக்கம்.

வள்ளலார் பாடியுள்ள கீர்த்தனைப் பகுதியை ஓர் இசைக் களஞ்சியமாகவே கருதலாம். எத்தனை விதமான இசைப் பாடல் கள் அதில் உள்ளன என்பதை இசைக் கலைஞர்கள் இசைத்துக் காட்ட வேண்டும். பல்வகைப் பண்களில பலவிதமான பாவமைப்பு களில் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. சொற்களைத் தொடுக்க வள்ளலார் கையாண்டுள்ள எழுத்துக்களையும் அவை இணைந்து உருவாக்கியுள்ள சொல்லொலிகளும் இசையமைப்புக்கு ஏற்றவாறு தெரிந்து எடுத்தவை போன்று காணப்படுகின்றன. இசைக்கத் தெரியாமல் படித்தாலும் பாடல்கள் ஒருவித இசைத்தன்மையைப் புலப்படுத்துகின்றன. இதைத் திருஅருட்பாவின் இசைச் சிறப்பு களில் ஒன்றாகக் கருதலாம்.

வள்ளலாரின் பாடல்கள் இசையின்பத்தை நுட்பமாகப் புலப் படுத்துவதைக் காணலாம். அதனால் அப்பாடல்களின் பொருள் உணர்த்தும் ஆற்றல் மிகுதியாவதாகத் தோன்றுகிறது. ஹெயின்ரிச் ஹேய்ன் (Heinr ch Heine) என்ற ஜெர்மன் இசையறிஞர் உணர்ந்து கூறுவது போன்று இசையின் நுண்ணிய பொருள் உட் கருத்தையும் உணர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதில்தான் சிறப்பாக அமைகிறது என்ற உண்மையை வள்ளலாரின் பாடல்கள்

வழியாக நன்கு உணரலாம். இசைப்பாடலின் உயிர்ப்பான ஆற்றலை உணர்ந்து காணும் வாயில்களாகத் திருவருட்பாவில் உள்ள இசைப்பாடல்கள் அமைகின்றன. இசை நுட்பத்துக்கு அடிப் படையானது சொல்நுட்பம். சொல் நுட்பத்தில் உறைவது ஆழ மான கருத்து. இக்கருத்துக்களை மனத்தில் கொண்டு வள்ளலார் பாடல்களில் சிறப்பான இசைக் கூறுகளைக் காண முயலலாம்.

பாடல் நயம்

'பிள்ளைச் சிறு விண்ணப்பம்' பகுதியிலிருந்து ஒரு விருத்தத் தைப் பார்க்கலாம்.

'வாடிய பயிரைக் கண்ட போதெல்லாம்
வாடினேன் பசியினா லிளைத்தே
வீடுதோ றிரந்தும் பசியாறா தயர்ந்த
வெற்றரைக் கண்டுளம் பதைத்தேன்
நீடிய பிணியால் வருந்துகின்றோரென்
னேருறக் கண்டுளந் துடித்தேன்
ஈடின்மா னிகளா யேழைக ளாய்நெஞ்
சிளைத்தவர் தமைக்கண்டே யிளைத்தேன்' (பா. 12)

இந்தப் பாடலின் பொருளைத் தெரியாமலிருப்போரும் இசையறி வின்றி இதனை இசையுணர்வுடன் பாட முயன்றால் இதில் ஒரு வகை சுவை தோன்றுவதைக் காணலாம். இசையுணர்வுடன் பொருளறிவும் இணைந்தால் சுவை மேலும் பெருகும். அவற்றுடன் இசையறிவும் கூடிவிட்டால் வள்ளலாரின் பாடல் தரும் இன்பத்தில் அருள் சுவை உணர்வைப் பெறலாம். இசை கனிந்து பொருள் நிறைந்து அருள் பொழிவாய் வள்ளலார் பாடல்கள் விளங்குவதி னால் அவை 'திரு அருள் பாக்களாகச்' சிறக்கின்றன.

பல்வேறு வகை இசைப்பாடல்கள்

பல்லவி, சரணங்களுடன் கீர்த்தனை அமைப்பு கொண்டு ராக தாளம் சிறக்க சில பாடல்களை வள்ளலார் பாடியுள்ளார். வருகைப் பாடல் என்ற தலைப்பில் அம்பலவாணர் வருகை பற்றி அவர் பாடி யுள்ள இசை நிறைந்த பாடலின் அமைப்பைப் பார்க்கலாம். இது கல்யாணி ராகத்தில் மிச்ரசாபு தாளத்தில் வள்ளலாரின் இசைக் குறிப்புக்களுடன் தரப் பெற்றுள்ளது.

'வாரீர் சிதம்பர வல்லி சிவகாம
வல்லி மணாளரே வாரீர் !
மணிமன்ற வாணரே வாரீர்!' (பா. 2)

இது இசைப் பாடலின் பல்லவி. இதைத் தொடர்ந்து நூற்று நான்கு சரணங்கள் பாடப் பெற்றுள்ளன. அனைத்தும் இசைக்கும் தன்மை சிறக்க ஏற்ற சொற்களால் தொடுக்கப் பெற்றுள்ளன. பாடக் கேட்டால் இனிதாக :இருக்கும் என்பதற்கு ஐயமே இல்லை. ஆனால் இதனை இசை நிகழ்ச்சிகளில் பாடுவதாகத் தெரியவில்லை. இறைப் பற்றுடையோர் தனியாகவோ கூட்டாகவோ பாடுகின்றனர்.

ஏன் இவ்வாறு நிகழ்கிறது என்று சிந்திக்கலாம். இப்பாடலின் நோக்கம் இசைச் சுவை எழுப்புதல் மட்டும் அன்று. இசைவழி இறையுணர்வைத் தட்டி எழுப்புவதுதான் இத்தகைய பாடல்களின் முக்கிய குறிக்கோள். இசைக்கு மக்களின் மனத்தைப் பக்குவப்படுத்தும் ஆற்றல் மிகுதியாக உண்டு. இசைக்குக் கட்டுப்படுவோர் எளிதாக நல்வழி காண்பர். அரிய கருத்துக்களை இசையுடன் கலந்து ஊட்டி மக்களின் அருள் உணர்வை வளர்க்க வேண்டும் என்ற உயர்வான நோக்கம் கொண்டே அருளாளர்கள் இத்தகைய இறைநாட்ட இசைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். இசை நிகழ்ச்சி களுக்காகவே எழுதப் பெற்றால் இந்த அளவு பெரிய எண்ணிக்கை யாகச் சரணங்களைப் பாடி இருப்பார்களா என்று நினைத்துப் பார்க்கலாம்.

இதிலிருந்து பக்திப் பாடல்களைப் பாடியுள்ள பெருந்தகை யோர் இசையறிவைத் தெரிவது மாத்திரமன்றி இசையின் ஆற்ற லையும் நன்கு உணர்ந்தவர்கள் என்பது தெளிவாகும். இசையுடன் பக்திப் பாடல்கள் மிகுதியாகத் தோன்றுவதற்குக் காரணம் இதனால் நன்கு விளங்கும்.

இத்தகைய அமைப்பிலிருந்து சற்று மாறுபட்டு இசைச் சுவை மிகத் தோன்றப் பல்லவி சரணங்களுடன் ராகதாளக் குறிப்புக்கள் தந்து சில பாடல்களை வள்ளலார் பாடியுள்ளார். ஆனந்தக் களிப்பு கள் என்ற பகுதியில் இவ்வாறுள்ள இசைப் பாடல்கள் காணப்படு கின்றன. நுட்பமான இசையுணர்வு உடையவர்களால் இவற்றின் நயத்தையும் வேறுபாட்டையும் கண்டறிய முடியும். 'ஞான மருந்து' என்ற பாடலைக் காணலாம்.

'ஞான மருந்திம் மருந்து — சுகம்
நல்கிய சிற்சபா நாத மருந்து'

இது பல்லவி இதன் முதல் சரணம்,

'அருள்பெருஞ் ஜோதி மருந்து—என்னை
ஐந்தொழில் செய்தற் களித்த மருந்து
பொருட்பெரும் போக மருந்து — என்னைப்
புறத்தும் அகத்தும் புணர்ந்த மருந்து'. (பா.1)

இப்பாடல் நாதநாமக்கிரியை ராகத்தில் மிச்ரசாபு தாளத்தில் பாடத் தக்கவாறு அமைக்கப் பட்டுள்ளது. பாடலின் அமைப்பை முன் கூறப்பட்ட பாடலுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். வேறுபாடுகள் புலனாகும். இசையுடன் இரண்டையும் பாடிப் பார்த்தால் இசையாற்றலின் போக்கு புரியும். இது கவரும் ஆற்றல் மிக்கது. இதிலுள்ள கருத்து மக்களுக்கு மருந்தாகவே புகட்டப்படுகிறது. தாக்கமான கருத்தைக் கவர்ந்திழுக்கும் ஆற்றல் மிக்க இசைப் பாடல்கள் வழியாக ஊட்டுவதற்கு வள்ளலார் விரும்பியுள்ளார் என்பது இதனால் அறியப்படும் நுட்பமான கருத்து.

இசையின் பயன் இன்பமூட்டல் மட்டும் அன்றி ஆன்மீகச் சிந்தனையை வளர்த்து மக்களை நல்வழிப் படுத்துவதும் ஆகும் என்பது பக்திப் பாடல்களின் இசைக் கொள்கையாக இருந்துள்ளதை இதனால் அறியலாம். நல்வாழ்வு நோக்கம். இசையமைப்பு அதற்கான வழி.

பாடலில் ராகமும் தாளமும் அமைத்துக் கீர்த்தனை அமைப்போ விருத்த அமைப்போ இன்றி மூன்றடியால் சிதைவுற்ற சிந்தியல் வெண்பா போன்று இசைப் பாடல்களைப் பாடித் தன் நோக்கத்தை நிறைவேற்ற வள்ளலார் முயன்றுள்ளார். நெஞ்சொடு நேர்தல் என்ற பகுதியில் தோடி ராகம் மிச்ரசாபு தாளத்தில் அமைத்துள்ள ஓர் இசைப் பாடலைப் பார்த்து இதை அறியலாம்.

'வல்லவா றெல்லாமும் வல்லானைக் காணற்கே
நல்லநா ளெண்ணிய நாள்-நெஞ்சே
நல்லநா ளெண்ணிய நாள்' (பா.2)

இதனைச் சிந்தியல் வெண்பா என்று கருத முடியாது. இரண்டாம் அடியில் மூன்றாம் சீர் ஓரசையாக உள்ளது. சில இடங்களில் தளை தட்டுவதையும் காணலாம். ஆனால் இது இசைக்கு ஒத்துவரும் பாடலமைப்பு. இரண்டாமடியும் மூன்றாமடியும் இரட்டித்து வருவது ராக விரிவுக்கு உதவும். அதே சமயம் பாடலின் கருத்து அழுத்த முறுவதையும் காணலாம். 'நெஞ்சே' என்ற தனிச்சொல் இசைக்கு இதமாகவும் பாடற் பொருளுக்குப் பதமாகவும் அமைவதைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

இத்தகைய அமைப்புடைய இசைப்பாடல்கள் சுருக்கமான முறையில் கூறவந்த கருத்தை அழுத்தங் கொடுத்துக் காட்ட நன்கு உதவும். ராக விளக்கமின்றி இத்தகைய பாடல்களும் இசை நிகழ்ச்சி களில் பாடுவதற்குத் தகுதியாகாது. பாடும் போது ராகத்தை விளக்கி இசைத்தால் பாடல் உணர்த்தும் பொருள் விரும்பிய பயனைத் தராது. குறிப்பாக ஒரு கருத்தை இசையுடன் இனிமை யாகக் கொடுப்பதற்காக இத்தகைய பாடல்கள் புனையப்பட்டுள்ளன.

நாமாவளிகள் என்ற தலைப்பில் பலவிதமான பாடல்களை வள்ளலார் பாடியுள்ளார். இவை கீர்த்தனைப் பகுதியில் உள்ளன.

'சிவசிவ கஜமுக கணநா தா
சிவகண வந்தித குணநீ தா' (1; 1)

இது குழுவாக மக்கள் கூடியிருந்து அனைவரும் சேர்ந்து பாடு வதற்கு உரியது. இசைச் சிறப்புக்காக ஈற்றில் ஒரு வல்லின நெட்டெழுத்தைத் தனியாக்கிப் பொருள் தருமாறு வைத்திருப் பதைக் காணலாம். அனைவரும் சேர்ந்து இசையுடன் 'தா' என்று அழுத்தமான குரலில் கூறும் போது எத்தகைய உணர்வு நிலை ஏற்படும் என்று சிந்திக்கலாம்.

ஒரே ஒலியமைப்புடைய சொற்கள் அடுத்து அடுத்து வரும் போது எத்தகைய உணர்ச்சிப் பாடுகள் நிகழும் என்பதைக் கருத்தில் கொண்டு இன்னொரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'அருட்பிர காசம் பரப்பிர காசம்
அகப்பிர காசம் சிவப்பிர காசம்
நடப்பிர காசம் தவப்பிர காசம்
நவப்பிர காசம் சிவப்பிர காசம்' (பா. 3)

இப்பாடல் ஒலியமைப்பு கவரும் தன்மையுடன் இருக்க வேண்டும் என்பதற்காகவே பாடப்பட்டுள்ளதாகத் தோன்றுகின்றது. ஆனால் பொருள் சிறப்பு இல்லாமல் இல்லை.

ஒலித் தொடர்புடைச் சொற்களைக் கொண்டு ராகதாளங் களுக்கு ஏற்ப இசைப்பாடல்களைக் கூட்டிசைப் பாடுவதற்காக எழுதியிருப்பது நன்றாகவே அமைந்துள்ளது. அதில் ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

'பலத்திற்றன்னம் பலத்திற்பொன்னம்
பலத்திற்றுன்னு நலத்தனே
பலத்திற்பன்னும் பலத்திற்றுன்னும்
பரத்தின்மன்னுங் குலத்தனே' (பா; 19)

இப்பாடல் தோடி ராகத்தில் ரூபக தாளமிட்டுப் பாடவேண்டும் என்ற குறிப்புடன் தரப்பெற்றுள்ளது.

இதை எப்படிப் பாட வேண்டும் என்பதைக் காட்ட மெட்டு அமைத்தும் தருகிறார்.

'தனத்ததன்ன தனத்ததன்ன
தனத்ததன்ன தனத்தனா'.

ராகம் மாறிவிடக் கூடாது என்ற கருத்தில் இதனைச் சுவரப் படுத்தியும் வள்ளலார் காட்டுகிறார்.

'பபபதாப பபபதாப மமபகாரி ஸஸரிகா
ஸஸரிகாம மபமகாரி ஸரிகஸரிநி ததநிஸா'. (பக்; 18)

சுவரப்படுத்தியதை மெட்டமைத்துக் கொடுப்பது பெரும்பாலும் வழக்கத்தில் இல்லை. இசைத் திட்பம் கருதி இவ்வாறு செய்து உள்ளார் என்று நினைக்கலாம். வள்ளலார் இசையறிவு மிக்கவர், லயக் கட்டுப்பாட்டை மிகவும் மதிக்கிறவர் என்பதனை இவற்றால் நன்கு அறியலாம். இசைநயம் தெரிந்திருந்தாலும் நயம் விளங்கப் பாடத் தெரியாதவர்களால் இவ்வாறு அமைப்பது அரிது.

கண்ணிகளைப் பாடி ராகதாளம் அமைத்துத் தந்துள்ளமை வள்ளலாரின் இசைப் புலமையை நன்கு வெளிப்படுத்திக் காட்டு கிறது. திருவடிக் கண்ணி ஒன்றைக் காணலாம்.

'மின்னிடையாள் காண விளங்குமன்றில் ஆடுகின்றாய்
என்னுடையா யுன்ற னிணையடிதான் நோவாதோ'
(பா; 4; 1)

இது நீலாம்பரி ராகத்தில் ஆதி தாளமிட்டுப் பாட வேண்டிய கண்ணிப்பாடல். இதனையும் சுவரப்படுத்திப் பாடவேண்டிய முறையைக் காட்டித் தருகிறார்.

வள்ளலார் தன்னுடைய பக்தியிசைப் பாடல்களில் ஆடற் பாடல்கள் என்ற ஒரு பகுதியை அமைத்துள்ளார். அதில் நாட்டுப்

புறப் பாடல் அமைப்பான கும்மிப் பாடலையும் இணைத்துச் சுவை ததும்பச் சில பாடல்களைப் படைத்துள்ளார். அவற்றுள் சண்முகர் கொம்மிப் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'குறவர் குடிசை நுழைந்தாண்டி—அந்தக்
கோமாட்டி யெச்சில் விழைந்தாண்டி
துறவர் வணங்கும் புகழாண்டி—அவன்
தோற்றத்தைப் பாடி யடியுங்கடி' (பா; 4)

இப்பாடல் ஹுஸேனி ராகத்தில் மிச்ரசாபு தாள அமைப்பில் பாடுவதற்கு உரியது. இதனையும் சுவரப்படுத்தி வள்ளலார் காட்டியுள்ளார். நாட்டுப் புறப் பாடலமைப்பு பொதுமக்களைப் பெரிதும் கவரக் கூடியது. சித்தர்கள் மிகுதியாக இத்தகைய எளிய பாடல் அமைப்புக்களில் ஆழமானக் கருத்துக்களை எடுத்துரைத்துள்ளனர். இத்தகைய முறையை வள்ளலாரும் தன் இசைப்பாடலமைப்புக்காகக் கைக்கொண்டுள்ளார். பொது மக்களுக்கு இறைக் கருத்துக்களை இனிதாக ஊட்டவேண்டும் என்று அவர் விரும்பியுள்ளார் என்று தெரிகிறது.

இதே போன்று நாட்டுப் புறப் பாடலமைப்பில் வேறு போக்கிலுள்ள பாடல்களும் உள்ளன.

'வானத்தின்மீது மயிலாடக் கண்டேன்
மயில்குயி லாச்சுதடி—அக்கச்சி
மயில்குயி லாச்சுதடி.

துள்ளலைவிட்டுத் தொடங்கினேன் மன்றாடும்
வள்ளலைக் கண்டேனடி — அக்கச்சி
வள்ளலைக் கண்டேனடி (பா; 1-2)

இந்த 'அக்கச்சிப் பாட்டு' கீர்த்தனைப் பகுதியில் காணப்படுகிறது. முதல் பாட்டில் அடக்கமாகவும் இரண்டாவது பாடலில் சற்றுத் திறந்தும் வள்ளலார் தன் கருத்தைப் புலப்படுத்துவதைக் காணலாம். முதற் பாடல் எளிய மக்களைக் கவர்ந்திழுக்கும். இரண்டாம் பாடல் இனிமையாகக் கருத்தை உணர்த்தும். வள்ளலாரின் நோக்கம் இத்தகைய பாடலமைப்புகளினால் நன்கு நிறைவேறும். இத்தகைய அமைப்பு இசைவுலகுக்கு எளிய மக்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் தன்மையுடையது.

இந்தப் பாடலை இசைவானில் எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி தன்னுடைய இனிமையான குரல் வழியாகப் படர விட்ட போது

பொது மக்கள் மிகப்பெரும் வரவேற்பு கொடுத்தார்கள். இத்தகைய பாடலமைப்பின் பயன் மிகுதி. வள்ளலார் இத்தகைய அமைப்பைக் கையாண்டு தன் நோக்கம் பொதுமக்களிடம் நல்ல முறையில் நிறைவேறுவதைக் கண்டார். இசைக்கு ஆற்றல் மிகுதி என்பதை இதனால் நன்கு உணரலாம்.

'ஊது சங்கே' என்று பத்துப் பாடல்களை இராமலிங்க சுவாமிகள் இனிமையும் எளிமையும் கலந்த இசையில் பாடித் தன் கருத்துக்களை மக்களிடம் விதைக்க முயன்றுள்ளார்.

'கைவிட மாட்டானென் றூதூது சங்கே
கனக சபையானென் றூதூது சங்கே
பொய்விடச் செய்தானென் றூதூது சங்கே
பூசை பலித்ததென் றூதூது சங்கே' (பா; 1)

இதன் எளிமை, இனிமை, இசைத் தன்மை, கருத்துப்பொலிவு ஆகியவற்றைக் காணவேண்டும். இசையையும் கருத்தையும் எளிமையாக்கி இனிமை பெறச் செய்து அவற்றை மக்களுக்குப் படைப்பதில் வள்ளலார் நிறைவடைகிறார்.

இறைப்பற்றும் இசையும்

இறைப்பற்றுக்கு இசை பெருந்துணையாகும் என்பது வள்ளலாரின் கொள்கை. 'பாடும் தொண்டர்கள்' (சிவபெருமான் தோத்திரம்; 30; 3) என்று இறையடியார்களைக் கருதுகிறார். அவர்கள் 'பண்ணாலுன் அருட்புகழைப் பாடுகின்றார்' (சிவ. தோத்; 28; 1) என்று இறைவனை நோக்கிக் கூறுகிறார். இரங்கிப் பாடுவதினால் இறையருள் வாய்க்கும் என்று வள்ளலார் நம்புகிறார்.

இவ்வாறு பாடுவதற்குக் காரணம் இறையருளே என்பது அவருடைய கருத்து.

'பாட்டுவித்தால் பாடுகின்றேன்
பணிவித்தால் பணிகின்றேன்' (முறையீடு; 25;1)

என்று வள்ளலார் கூறுவதில் இவ்வுண்மை விளங்கும்.

கனியாத உள்ளத்துக்கு இறையருள் அரிது.

'இசைத்திடவும் நினைத்திடவும் பெரிதரிதாம்'
(முறையீடு; 26;1)

அந்த அரியதை நினைக்க வேண்டும். அதன் புகழை இசைக்க வேண்டும். இசையால் கனிய வேண்டும் உள்ளம் ஈடுபட்டுப் பாடுவதை இராமலிங்க சுவாமிகள் வலியுறுத்திக் கூறுகிறார்.

வள்ளலாரின் இசைக் கொள்கை

இசைப் புலமை மிக்க வள்ளலார் அதனை இறைப்பற்று வளர்க்கப் பயன்படுத்துகிறார். இசை மனித மனத்தைக் கனியச் செய்யும் இயல்புடையது. இசையால் மனத்தைக் கனிவித்து இறைவனிடம் அதனை ஈடுபடச் செய்யவேண்டும். புனிதனை நாடும் இசை புனிதமடைகிறது. இனியதைக் கொண்டு இனியதற்கினியதைப் பெறவேண்டும் என்பது வள்ளலாரின் கொள்கை.

அவருக்கு இசையறிவும் நாட்டமும் மிகுதியாக உண்டு. பண்கள் என்ற பெயரில் மூன்று பாடல்களும், கீர்த்தனங்கள் என்ற தலைப்பில் எட்டுப் பாடல்களும் பாடியுள்ளார் அநுபந்தமாகப் பத்துப் பாடல்களை இராக ஆலாபனைத் திருப்பாடல்கள் என்று பாடுகிறார். இசை மக்களுக்கு உரியது. அவர்கள் எந்த இசையை விரும்புகிறார்களோ அதைக் கொண்டு அவர்களுக்கு அறிவு கொளுத்த வேண்டும். இதை மனத்தில் கொண்டு வள்ளலார் பல விதமான பாடலமைப்புக்களைத் தான் பாடுவதற்காக ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார்.

பழமையான தமிழிசைப் பண்களில் வள்ளலார் எந்தப் பாடலையும் பாடவில்லை. ஆனால் புதுமைப் பொலிவான இசையை ஏற்றுள்ளார். காலம் ஒப்புக்கொண்ட இசைத்தன்மையை அவரும் ஒப்புக் கொண்டுள்ளார். இசைக் கலை வள்ளலாரின் இறைக் கொள்கைப் பரப்புக்கு ஒரு கருவியாக மிக நல்ல முறையில் பயன்பட்டுள்ளது.

கருமாரிதாசரின் பாடலில் இசை

கருமாரிதாசர் படைத்துத் தமிழுலகுக்கு அருள்சக்தி உணர்வுடன் வழங்கியுள்ள தேவி கருமாரி அம்மன் புராணம் பக்தியுணர்வைப் பக்குவமாக ஊட்டும் ஏழாயிரத்தொரு பாடல்களை இரு தொகுதிகளாக வெளியிட்டு அருளுணர்வுடன் இசையுணர்வையும் இடையிடையே ஊட்டும் சிறப்புத்தன்மை கொண்டு விளங்குகிறது. பாடல்கள் மரபமைப்பாக விருத்தப்பாக்களாகக் கனிந்து மனத்தைக் கவர்வதுடன் இறைப்பற்றுக்குத் துணையாகும் இசை பற்றிய இனிய செய்திகளை இடங்கண்டு விதைத்து தமிழர் இசைக்குரிய கடமையைக் குறையின்றி முறையாகச் செய்துள்ளன.

அவற்றைச் சீர்தூக்கி அவற்றிலிருந்து அறிய வேண்டியவற்றை நன்கு தெரிந்து கொள்ள முயலலாம்.

இசைக்கலைக்கு அடிப்படையாக அமைவது ஒலி, அதனை நாதம் என்று கூறுவர். இசை நாதத்தை இறையில் இயல்பாகக் கருதி அதற்குப் புனிதத்தன்மை வழங்கியுள்ளதைப் பக்தி இலக்கியங்கள் பலவற்றில் காணலாம். கலைத்தன்மை அருமையானது. அது ஒருவரிடம் அமைவது கடினம். ஆகையினால் கலைத்தன்மை உடையவர்கள் அரியவர்களாகக் கருதப்பெற்று சிறந்தவர்களாக மதிக்கப்படுகின்றனர். இறையருளால் கலைத்தன்மை மனிதனுக்கு ஏற்படுவதாக நினைக்கின்றனர்.

இசைக்கலை நுட்பமானது. ஒன்றாக இருக்கும். ஒலிக்கும் ஒலியை அதன் ஏற்ற இயக்கத்துக்குத் தக்கவாறு பலவாகப் பிரித்துணர்ந்து அவற்றுள் ஒரு முறைமைப்பை ஏற்படுத்தி இசையாக்கிச் சுவைத்து மகிழும் மனிதன் அதனை ஒரு இனிய கலையாக வளர்த்துக் காணும் திறமை பெற்றுள்ளான். இசைக் கலை சுவைப்பதற்கு இனிதாகவும் எளிதாகவும் இருக்கும். ஆனால் அமைத்துக் காட்டுவதற்கு மிகமிக அரியது. ஆகையினால் இறைத் தன்மையுடன் இணைத்து இசையை காண மனிதன் முற்படுகிறான். கருமாரி புராணம் இறைத் தொடர்புடன் இசையை விளக்கும் தன்மையைக் காணலாம்.

இசைக்கலை

தேவி கருமாரி புராணம் இசைக்கலை பற்றிச் சில கருத்துக்களைத் தருகிறது. கருமாரி அம்மனின் சிறப்புத் தன்மைகளைப் புகழ்ந்து பாடும் இந்த நூலில் கருமாரி அம்மனே இசையாகி இனிது விளங்குவதாகக் கூறப்படுகிறது. கருமாரி அம்மன்,

> 'ஓங்கார வடிவாகி உலகிலுறுங் கலைகளெல்லாம்
> தானாகி உயர்ந்த சக்தி'
>
> (அகத்தியப் படலம்; பா. 7; 1)

அன்னை ஓங்காரத்தின் வடிவானவள். ஒலியாக அமைகிறாள், எங்கும் அமையும் ஒலி ஓம் என்பது. உருவற்ற நிறையொலியில் அருளுடைய அம்மன் பொருளுடைய பெரும்பொருளாய் நிறைந்து விளங்குகிறாள் என்பது இதன் விளக்கம். இறையில் இசைக்கலை அமைவதை இப்பாடல் இயல்பாக விளக்கியுள்ளது. இத்தகைய எண்ணம் இசைக் கலைக்கு ஒரு புனிதத் தன்மை கொடுப்பதைக் காணலாம்.

ஓங்காரமாய் விளங்கும் கருமாரி அம்மன் இசைக்கலையை மிளிரச் செய்கிறாள். இதனை பெருக்கமாகக் கருமாரி தாசர் விளக்கியுள்ளதைக் காணலாம்.

'எழுதாத எழிலுற்ற மங்கையரும் ஆடவரும்
இன்புற்று வாழச் செய்தாள்
எழிலொழுகும் சித்திரமும் சிற்பநிலைக் கலைகளெலாம்
எஞ்ஞான்றும் இலங்கச் செய்தாள்
எழிலொழுகும் காவியமும் இசைக்கலையும் நாடகமும்
இலக்கணமும் மிளிரச் செய்தாள்
விழியுற்று நோக்குங்கால் பல்வேறு விநோதங்கள்
உளமுற்றுக் களிக்கச் செய்தாள்'

(கோல சத்திப் படலம்; பா; 33)

கலைகள் அனைத்தும் இறையியல்பாகத் தோன்றியவை என்று இப்பாடலின் வாயிலாக அறியலாம். இசை அவற்றுள் ஒன்று. காவியம், இசை," நாடகம், இலக்கணம் ஆகிய நான்கையும் ஒரு கொத்தாக இணைத்திருப்பது பொருத்தமானது. அரிய சிந்தனைக்கு உரியது.

இறையருளால்தான் இசையறிவு பெறமுடியும் என்ற சிந்தனை இந்த நூலில் தரப்பெற்றுள்ளது. இறையிருப்பானதை இறையருளால் அன்றி வேறு வழியில் பெற இயலாது என்பது இந்த பக்திப் பாவலரின் துணிவான கருத்து. அதனை அழுத்த மாகக் கூறுவதைப் பார்க்கலாம்.

'வசைமொழி யுரைத்தேன் பற்பல கடுஞ்சொல்
உரைத்தனன் அன்னையென் றுணரேன்
இசைமொழி யுணரா சழக்கனா யுற்று
இதயமாம் மந்திபா லுற்றேன்
வசையினை நீக்கி வையகம் புகழ
மாப்பெருங் கலைநிலை யளிப்பீர்
இசைக்கலை ஞானம் இனிதுற உணர்த்தி
இன்னருள் புரிகுவீர் அம்மா'

(பத்திரகாளிப் படலம்; பா; 33)

கவிஞரின் விருப்பு, உறுதி ஆகியவைப் பற்றாக மாறி இசைக்கலை பெறும் ஆவலாக ஊறிப் பாய்வதை உணர்ந்து காணலாம். தூய மனம் வேண்டும். அதில் தூய்மையான சிந்தனைகள் உதிக்க

வேண்டும். அத்தகைய பக்குவ நிலை உடையவர்களே இசைக்கலை பெறத் தகுதியானவர்கள். ஈடுபாடில்லாத மனத்தில் இசைக்கு இடமில்லை. கலையார்வம் இல்லாதவர் இசைக்கலையை அண்டவே முடியாது, முழுமையாக இசையுடன் தொடர்பு கொண்டால்தான் அதனை இறையருளாகப் பெற முடியும்.

இத்தகைய மனத்தூய்மை, இசைத்தன்மை ஆகியவை இணைய அமைவது மிகவும் கடினம். ஆகையினால் இந்தக் கவிஞர் இறையருளை நாடுகிறார். முழுமையாக இசையுடன் ஈடுபடும் மனத்தையும் நுட்பமாக இசையை உணர்ந்து காணும் அறிவையும் சிறப்பாக இசைத்து விளங்கும் திறமையினையும் அருள்மாரியாக அன்னை கருமாரி வழங்கவேண்டும் என்பது கருமாரிதாசரின் ருவிப்பமாகும்.

இசைக்கலை நுட்பமானது. அரிய சாதனையால் அன்றி சாதிக்க இயலாதது. முழுமையான ஈடுபாட்டால் அன்றி முழுமையாக அறியக் கூடாதது. புனிதம் மிக்கது. சாதாரணமான நிலையில் சற்றும் உணர முடியாத அரிய கலை. அதனை அடைய இறையருள் தேவை எனக் கருதி தேவியின் அருட்கருணையை இசைக்கலையில் திறன் பெறுவதற்காக வேண்டுகிறார். இசைக் கலை மிக இனியது. அதனை அனைவரும் பெற விரும்புவது இயல்பு. ஆனால் அது வாய்ப்பது மிக அரிது. ஈடுபட்டு சாதித்தால் அன்றி இசைக்கலையில் சிறப்பது முடியவே முடியாது. இந்தக் கருத்து இசையுடன் தொடர்பு படுத்திப் புனித உணர்வுடன் விளக்கப்படுவதாகக் கருதலாம்.

இசை நாதம்

இசை நாதத்தில் (ஒலி) தோன்றுவது. இறைவன் நாதவுருவானவன். ஒலியின் முழுமையானவர். கருமாரி அம்மன் இறையாற்றலின் உருவாக்கம். 'பரதேவி பரநாதப் பூரணமே' (அங்காளி பரமேஸ்வரி படலம்; பா; 21) என்று கூறுகிறது கருமாரி புராணம். அவளைச் 'சிவநாதக் கலைக்கொழுந்தே பராசக்தி' (மேற்படி; பா; 21; 2) என்று அழைக்கிறது. அன்னை 'இசைநாதத் தத்துவத்தி' (மேற்படி; 21; 4) என்ற குறிப்பும் உள்ளது. நாதத்தில் இசை பிறக்கிறது. பராசக்தி நாதத்தின் உறைவிடம். ஆகையினால் இசையின் மூலநிலை ஆதிபராசக்தியிடம் அமைகிறது. இசை இறைத் தொடர்பு உடையது என்ற பக்திகாலத் தமிழர் சிந்தனையை இந்தப் பாடல் உறுதிப்படுத்துகிறது.

'அசைநாத மாஞ்சத்தி அணிநாத
மாஞ்சக்தி ஆயிரத்தி ஆகமத்தி.

(ஞானசக்திப் படலம்; பா; 42; 4)

என்ற பாடலடியும் நாதயிசை நாயகியிடம் இருந்து பிறப்பதாகக் கூறும். அவள் இசைக்கு ஆற்றலாகவும் அருளாகவும் விளங்கு கிறாள்.

இதே கருத்தை இன்னொரு முறையாகவும் இந்த நூல் விளக்க முற்படுகிறது. நல்லிசை, அல்லிசை என இருவகை. அல்லிசை அன்னையால் வெறுக்கப்படுவது. நல்லிசை ஏற்கப்படுவது. ஆனால் அவளோ நாதத்தின் மூலவள். சனீஸ்வரனின் தூண்டுதலான கடுமை ஒலி அவளைக் கோபமுறச் செய்கிறது.

'நாதந்தைச் செவியுற்ற பெருங்காளி நடுநடுங்கி
நாரணியே மாரியம்மா'

(சனீஸ்வரப் படலம்; பா. 32; 1)

எனக் கூறுவதில் இறைவியின் வெறுப்பும் கோபமும் விளங்கும். ஆனால் அன்னை தான நாதத்தின் மூலம். அவள்,

'நாதத்தாய்' (மேற்படி, பா. 32; 3)

அன்னை குமாரி நாதமாக இருக்கிறாள். ஆயினும் முறையில்லா நாதம அவளைக் கோபக் கனலாக மாற்றுகிறது. இதனை இசை யுடன் பொருத்திப் பார்ப்பாயின் நலலிசையை நாடுவோர் அலலிசையை வெறுபபர் என்ற குறிப்பை உணரலாம்.

நாதமாகிய நல்லிசை அனைவரையும் கவரும்தன்மையுடையது. அதனைக் கேட்டோர் பண்புடன் அடங்கி பரவச உணர்வு பெற்று இன்பமுறுவர்.

'சிறுநாத நலலிசையை முழங்குங்கால கேட்டோர்கள்
சிவாநந்த முற்றிருப்பார்'

(ஸ்ரீ வீரமுத்து சுவாமி படலம்; பா. 53; 3)

நல்லிசை எழுகிறது. பலர் அதைக் கேட்கின்றனர். இன்ப மயக்கம் ஏற்படுகிறது. அவர்கள் சிவாநந்தம் பெற்ற நிலை அடைகிறார்கள். இனிய இசையால் மக்கள் மெய்ம்மறந்த நிலை அடைந்து விடுவதை இப்பாடல் அடி நன்கு விளக்குவதாகக் கருதலாம். இறையின் இருப்பான இனியவிசை மக்களைக் கவரும் நிலை இதன் வாயிலாக விளக்கப்படுவதை அறியலாம்.

கருமாரி அம்மன் ''இசைநாதத் தத்துவத்தி' (ஸ்ரீ பதஞ்சலீ வியாக்ரபாதப் படலம்; பா. 36; 1) மிகச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. அவளுடைய அற்புதத் தன்மைகளை விளக்கும் போது இவ்வாறு சிறப்பித்துக் கூறப்படுகிறது,

இசை நாட்டம்

இசை இறையின் அமைப்புடையது. அதன் சிறப்பு, உயர்வு, இனிமை, புனிதம் ஆகியவற்றை நன்கு உணர்ந்தோர் அதனைப் பெற விரும்புவது இயல்பு. கருமாரிதாசர் இசையை விரும்புகிறார். அன்னையின் தன் பாத்திரம் ஒன்றின் வாயுரையாகத் தன் வேண்டுதலை முன் வைக்கிறார்.

'வசையினை நீக்கி வையகம் புகழ
மாப்பெருங் கலைநிலை பளிப்பீர்
இசைக்கலை ஞானம் இனிதுற வுணர்த்தி
இன்னருள் புரிகுவீர் அம்மா.'
(பத்திரகாளிப் படலம்; பா. 33; 3-4)

கலையுணர்வும் பெருமையும் பெற்றுள்ளதாக இசைக்கலையை மதிக்கிறார். அந்த இசைத்திறம் தனக்கு வாய்க்க வேண்டும் என்று எண்ணுகிறார்.

இன்னொரு பாடலிலும் இதே போன்று தன்னுடைய இசைக் கலை அறிவின்மையினை இறைவனிடம் முறையிடுவதாகக் காட்டுகிறார்.

'இசைக்கலை அறியேன் இயல்நிலை யுணரேன்
இறைநிலை முறைமையும் தெளியேன்'
(மஹா சரஸ்வதிப் படலம்; பா. 2; 1)

குறையற்ற நிலையை நாடுவோர் தம்மிடம் இருப்பதை மறந்து தாம் குறையுடையவர் என்றே உணர்வர். இசைக்கலை, இயல் நிலை ஆகியவற்றை உணரேன் என்ற பாவலரின் நிலை அவருடைய முழுமை பெறவேண்டும் என்ற ஆவலைக் காட்டுகிறது. தம்மிடம் இருப்பதை இருப்பதாகக் கருதினால் முழுமை எட்டாக் கனியாகிவிடும். அருளுணர்வு மிக்கவர் முழுமையை இறைவனிடம் தான் காண்பார்களே அன்றி தன்னிடம் வெறுமை, வறுமை ஆகியவற்றைத் தான் உணர்ந்து காண்பார்கள். கருமாரிதாசர் அன்னையிடம் இசைக்கலையை வேண்டுகிறார். 'இயல்நிலை வேண்டுகிறார். இது அவருடைய அருளுணர்வின் நாட்டம்.

இந்த நாட்டத்தில் இசைக் கலையின் சிறப்பு விளங்கும். உயர்வு தோன்றும். இருபதாம் நூற்றாண்டில் இசைக்கலை நல்ல மதிப்புடனும் சிறப்புடனும் விளங்கும் புனிதமான கலை என்பதற்கு இது சான்றாகும். இதில் இன்பம் உண்டு. ஆனால் வம்பு இல்லை. இதைப் பெற அருள் வேண்டும். ஆனால் மருள் இருப்பின் இசைக் கலையைப் பெற முடியாது. அது இனியது. இறையியல்பு உடையது. புனிதரும் நாடும் புண்ணிய கலையாக இசைக்கலை விளங்குகிறது.

இன்னிசைக் கவர்ச்சி

இசையை இறைநிலையுடன் தொடர்பு படுத்திக் காட்டும் கருமாரிதாசர் அதன் கவர்ச்சி நிலையைக் காட்டாமல் மறைக்க வில்லை. பெண்கள் இசையால் ஆண்களைக் கவர்வது காலங் காலமாக நடைபெறும் உலகியல் வழக்கம். அதனைக் காட்டும் முறையைக் காணலாம்.

'மோகினியாள் மோகனமாம் நல்லிசையை மெல்லிசையால்
இசையிசைத்து முறுவல் காட்டி
மோகமளிச் சாகசத்தைப் புரியுங்கால் பெரும்பதுமன்
இருநோக்கால் விருப்பாய்க் கண்டு
மோகினியே வுன்போன்ற பேரழகால் நிறைகன்னி
மூவுலகும் உளரோ சொல்வாய்
மோகத்தால் வாடுமென்றன் வாட்டத்தைத் தீர்த்தருள்வாய்
என்றிறைஞ்சி அருகி லுற்றான்'

(ஸ்ரீசாஸ்தாப் படலம்; பா. 22)

பெரும்பதுமன் என்பான் ஒரு வல்லரக்கன். அவன் மோகினியாக உருவெடுத்து வந்து இசையொழுக இனிது பாடும் திருமாலைக் கண்டு மோகங் கொள்கிறான்.

மோகினி பாடியது மோகனமான நல்லிசை. மோகனம் என்பது கவர்ச்சி என்ற பொருள்படும். அதே சமயம் மோகனம் என்ற ராகத்தையும் குறிக்கும். அது நல்ல இசை நயமுடையது. அனைவரையும் கவரும் தன்மையுடையது. ஆகையினால் நல்லிசை. அதே சமயம் மெல்லிசையாகக் கேட்கிறது. மெல்லிசை என்பது இசைமுறையிழந்த மெலிவான இசை என்றும் மென்மையாக ஒலிக்கும் இன்னிசை என்றும் பொருள் கொள்ளத் தக்கதாகும் இங்கு மென்மையான இனிய இசை என்பதாகும். இல்லையாயின் மோகனமாக அமையாது. நல்லிசையாக விளங்காது. இது மென்மையான இசை. ஆனால் கவர்ச்சி உடையது.

இது இசைக்குப் பெருமையா என்ற வினாவை எழுப்பலாம். அதற்குப் பதில் பெருமை இல்லை என்று கூறிவிடலாம். இசை உள்ளத்தைக் கவர்ந்து இன்பவுணர்வை ஊட்டி மனக்கவலையை மாற்றி ஒருவிதமான புனிதத் தன்மையை ஊட்டுதல் வேண்டும். அது உத்தமமான இசை. இந்தப் பாடலை நன்கு காண்பது சிந்தனைக்கு விருந்தாகும்.

இங்குப் பாடுவது மாய மோகினி. கவரப்படுவது வல்லரக்கன். இசையின் நோக்கம் அவனைக் கவர்ந்து அழிப்பது. இசையைக் கேட்டு அவன் அதில் ஈடுபடுகிறானா என்று பார்க்க வேண்டும். அவன் 'இருநோக்கால் விருப்பாய்' அவளைக் கண்டு 'மோகினியே உன்போன்ற பேரழகால் நிறைகன்னி மூவுலகும் உளரோ சொல் வாய்' என்று கூறி அவளுடைய புறவழகில் ஈடுபட்டு மோகன நல்லிசையின் நயத்தையும் இனிய சுவையையும் மறந்து விடுவதைப் பார்க்கலாம். இசையானது இங்கு கவர்ச்சியின் துணைக் கருவியாக மட்டும் அமைகிறது. கவர்ச்சியின் உண்மை யான கருவி மோகினியின் உடலழகு. வல்லரக்கன் இசைச் சுவைஞன் அல்லன். காமக் களஞ்சியம். இதை நன்கு உணர்ந் தால இசை இத்தகைய வசையிலிருந்து தப்பிவிடும் என்று உணரலாம்.

இத்தகைய வல்லரக்கன் போன்ற காமுகரின் இழிவான போக்கைக் கருத்தில் கொண்டே முற்காலத்தில் சமணர்களும் பௌத்தர்களும் இசைக் கலையை வெறுத்துள்ளனர். குறை இசையில் இல்லை. அதைச்சுவைக்கும் போக்கில்தான் இருக்கிறது. மனப்பக்குவம் இல்லாதவர்கள் இசைப்பவர்களைச் சுவைத்து இசைக்கு வசையைத் தேடித்தந்து விடுகிறார்கள.

இப்பாடலில் இசை இவ்வாறு பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. தீமையை அழிக்கும் நோக்கம் கருதி என்பதினால பாடல் சிறப்படை கிறது. இசையின் மதிப்பு காக்கப்படுகிறது. 'முறுவல் காட்டி' என்ற தொடரால் வல்லரக்கனை மயக்கிக் கவர்ந்து மோகன இசை மட்டும் அன்று அவளது மோகனப் புன்னகையும் இணைந்தே மயக்கியுள்ளது. என்று அறியலாம். இசைக்குக் கவரும் ஆற்றல் உண்டு. ஆனால் அதைக் கேட்டுச் சிறப்பதும் சீர் குலைவதும் மனப் பக்குவத்தைப் பொறுத்தது. இசை ஓர் அரியகலை. உயரிய கலை. இறை முகிழ்ப்பாக விளங்கும் புனிதமான கலை. உன்னதமாக அதை மதிப்பது முறை.

கானயிசை

கானம் என்பது பாடல். பெரிய புராணத்தில் இருந்து தமிழ் இலக்கியத்தில் புகுந்து இசைப்பாடலைக் குறிப்பிட்டு வருகிறது. கருமாரி அம்மனைப் பற்றிக் கூறும்போது.

'கான மோன இசையி லுற்ற
கரிய மாரி குண்டலி'
(ஸ்ரீ தேவி கருமாரி அம்மன் திக்விஜயப் படலம், பா; 79;2)

அன்னை கானத்தின் இசைக்கு உரியவள். அவளுடைய அருள் இசையில் இனிது ஊறுகிறது.

பண்ணிசை

பண்ணைப் பற்றியும் அதில் அமைந்துள்ள இசையைப் பற்றியும் கருமாரி புராணம் சில செய்திகளைச் சிறப்பாகத் தருகிறது. ஆடலுக்கு இசைவது பண்ணிசைப் பாடல் என்பதை ஒரு பாடலில் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. இறைவன் பாண்டரங்கம் ஆடும் போது இறைவி பாடுவதைப் பாடல் கூறுகிறது.

'பண்டரங்கக் காட்டி லன்று
பண்ணி சைத்த சூலியே'

(மாகாளிப் படலம்; பா. 45; 3)

சிவபெருமானின் ஆடலுக்கு உமையவள் பண்ணிசைப் பாடல் பாடுகிறாள். பண்ணிசைத்தல் என்று கூறுவதில் இசை, பண், தாளம் ஆகியவை அமைவதை இங்கு காண்கிறோம். தாளமின்றிப் பண்ணிசைக்கலாம். ஆனால் அது ஆடலுக்குப் பொருந்தாது. அதை ராகமிசைத்தலாக அல்லது ராகம் பாடுவதாக இன்று கூறுவர்.

கருமாரி பண் நிறைதந்தவள். அவள் பண்ணை அளிக்கிறாள். அவள் கலை நாதமாக விளங்குகிறாள்.

'பண்ணிறைந்த பராசத்தி பண்ணளிக்கும்
கலைநாதப் பூரணியே கரியமாரி'
(கோல சத்திப் படலம்; பா; 17; 3)

அன்னையின் அருளால் பண்ணிசை பிறந்து உலகினருக்கு இசை அருளாய் வழிகிறது என்பது கருத்து. இசையின் இறைத் தொடர்பு இதனால் குறிப்பிடப் படுவதைப் பார்க்கலாம்.

கருமாரி அம்மனைப் பண்ணுக்கு நாயகியகாக்கூறியது போன்று இறைவனையும் பண் நாயகனாகக் கருமாரிதாசர் கருதுவதை ஒரு பாடலில் காட்டுகிறார். இக்கருத்தை மிகவும் அழுத்தம் கொடுப்பதில் இறைவனுக்கு முதலிடம் தருவது நன்கு விளங்குகிறது.

'பண்ணளித்த பெரும்பூபா பண்ணொலிக்கப்
பாடுநர்க்கு வரமருளும் பெரியதேவா
பண்ணவனே பரங்கடந்த பரநாதப்
பரப்பிர்ம பரதேவா நாதராமா'
(தகராலய ரகசியப் படலம்; பா. 51; 3-4)

இறைவன் பண்ணளிக்கும் பெருமானாக விளங்குகிறான். பண்ணிசைத்துப் பாடுவோருக்கு நல்வரமளித்து அருள் புரிகிறான். அவன் நாதத்துக்குத் தலைவன். அவனின்றி இசையில்லை. இசையின்றிப் பண்ணில்லை. பண்ணின்றிப் பாடலில்லை. பாடலுக்குத் தொடக்கம் இறைவனின் அருள்.

தொடர்ந்து இறைவியையும் அதே நிலையில் கருதி விளக்குகிறார். அன்னையைக் குறிப்பிடும்போது,

'பண்ணரசி பண்ணளிக்கும் பரநாதத்
தத்துவத்தி பரதேவி பராசக்தி'
(ஸ்ரீ வீரமுத்து சுவாமிப் படலம்; பா. 233;3)

சற்றும் வேறுபாடு இன்றி இறைவனுக்கும் இசைக்கும் உள்ள தொடர்பை இறைவிக்கும் கொடுப்பதில் இருவரும் ஒன்றே ஒன்று என்ற தத்துவத்தை உறுதிப் படுத்துகிறார் கருமாரி தாசர். அன்னை எப்படிப்பட்டவள் என்பதைக் காட்டுகிறார்.

'பண்ணுற்ற பாவையளே பண்ணளிக்கும்
பாவையளே பண்கடந்த பரமமாரி'
(ஸ்ரீ பதஞ்சலி வியாக்கிரபாதப் படலம்; பா, 36;2)

இறைவி பண்ணுற்று நிலைக்கிறாள். பண்ணையளித்துக் களிக்கிறாள். பண்ணைக் கடந்து நிற்கிறாள். அம்மனின் அருளையும் ஆற்றலையும் இப்பகுதி விளக்குவதாயினும் பண்ணுக்கு மதிப்புக் கொடுக்கப் பாவலர் தவறவில்லை.

அன்னையின் அருள் வேண்டிப் பணிபவர் பண்ணிசைத்துப் பாடுகிறார்கள்.

'பண்பாடிப் பணிந்தேத்திப் பெருநாகத் தேவியளைப்
போற்றிசைத்தார் மகிழ்ச்சி யுற்றார்
பண்ணுற்ற பதஞ்சலியன் புலிக்காலன் இருவோரும்
கரங்கூப்பிப் பணிந்து நின்றார்'

(மேற்படி; பா. 37; 1-2)

முனிவர்களான பதஞ்சலி, வியக்கிரபாதர் இருவரும் அன்னையைப் பணியும் போது பாடுகின்றனர். அம்மனைப் போற்றிப் பாடுகின்றனர். இசை வழிகிறது. வழிப் பாட்டுப் பாடல் பண்ணிசைப் பாடலாக முனிவர் வாயிலிருந்து வெளியேறுகிறது.

பண் இறைத் தன்மையுடையது. இறையருளால் இயல்வது. இறை வணக்கத்துக்கு உதவுவது. புனிதத் தன்மையுடன் இசைத்தால் அதன் பயன் அருளாகப் புலனாகும். பண்ணிசையை மக்கள் மதிக்காவிட்டால் இந்த அளவுக்கு அதன் பெருமை சிறப்பாகக்கூறப் பட்டிருக்காது. பக்தி உணர்வில் பண்ணுக்கு அளிக்கப் பெற்றுள்ள உயரிடம் இதனால் நன்கு விளங்கும்.

ஏழிசைக் குறிப்புக்கள்

ஏழிசை பற்றிய உணர்வும் அறிவும் சங்க காலத்திலிருந்தே படர்ந்து விரிவாக வளர்ந்து இன்றுவரை நிலைத்து சிறப்பதைக் கருமாரி அம்மன் புராணம் நன்கு விளக்குகிறது. தோற்ற காலத்தில் கலையாக மட்டும் இசையைக் கருதிய தமிழர் பக்தி இலக்கிய உணர்வில் அதை இறையுடன் இணைத்து கண்டு ஒரு புனிதத் தன்மை கொடுத்ததைக் கருமாரி புராணமும் ஒப்புக்கொண்டு இருபதாம் நூற்றாண்டிலும் அத்தகைய உணர்வு உண்டு என்பதற்கு ஏற்ற சான்றாக விளங்குகிறது.

காந்தர்வ படலத்தை இவ்வுணர்வில் கருமாரி தாசர் தொடங்குவதைக் காணலாம்.

'இசைநாதத் தத்துவத்தி எழிலரசி எழுவரிலும்
இளையகரு மாரி தேவி
இசைநாதத் தத்துவமாம் எண்குணமாய் ஏழிசையாய்
இலங்கியருள் மாரி நீலி
இசைநாதப் பெருங்கிழத்தி திருநீற்றால் வாழ்வளிக்கும்
ஐஞ்சத்தி கரிய மாரி

இசையிலுறும் பெருநீலி பதம்பணிந்து கந்தர்வர்
வரலாற்றை விளம்ப லுற்றாம்'
(கந்தர்வ படலம்; பா. 2)

இசைபற்றி முன்பு விளக்கப் பெற்றுள்ளதை இங்கும் பொருத்திக் காணலாம். கருமாரியம்மன் ஏழிசையால் இலங்குகிறாள். தனித்துவமாக ஏழு இசைகளுக்கும் சேர்ந்து சிறப்பு கொடுக்கப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

யாழை மீட்டுவதில் ஏழிசையும் ஒலிகாட்டி ஒலிக்கிறது. வித்யாதரர் ஏழிசைப் பொருளை மனத்தில் இருத்தி கயிலைநாதரை வணங்கியதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அத்தகைய பெருஞ்சிறப்பு ஏழிசைக்குக் கொடுக்கப்படுவது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

'ஏழிசை பாடி யாழினை மீட்டி
இறைவனின் பதநிலை பாடி
ஆழிசை உணர்ந்து ஐந்தெழுத் தோதி
அநுதினம் கயிலையை நாடி
ஏழிசைப் பொருளை மனத்தினி லெண்ணி
இறையடி போற்றினர் நன்றே
வாழிசை பாடும் வீரனும் சூரனும்
வந்தனர் அன்புறப் போற்றி'
(வித்யாதரப் படலம்; பா. 3)

வித்யாதரராகிய வீரனும் சூரனும் இறைவனை ஏழிசை பாடிப் போற்றுகின்றனர். இசையில் ஐந்தெழுத்து மந்திரத்தை ஓதுகின்றனர். அது ஏழிசைப் பொருளாக உருவாகி வழிகிறது. ஐந்தெழுத்து இயலாகவும் ஏழிசை அதில் பொருந்தும் இசையாகவும் விளங்குவதைக் காணலாம். ஏழிசை எவ்வளவு உயர்நிலை பெற்றுச் சிறப்படைகிறது என்று நன்கு சிந்திக்கலாம். அது வாழிசை என கவிஞர் கூறுவதில் ஏழிசை காலங்கடந்து நிலைத்து வாழ்வது என்ற உறுதி புலனாகிறது.

அம்மனைப் பாடிச் சிறப்பிக்கும்போது,

'எழுகான இசைகேட்டு எழுவரிலும் இளையோளாய்
எல்லார்க்கும் வரம ளிப்பேன்'
(கும்பமாரிப் படலம், பா. 14;4)

என்று கூறுவதில் எழுகான இசை என்று சொல்வது எழுகின்ற பாடலிசை என்னும் பொருளில் வருகிறது. அந்தப் பாடல் ஏழிசை யால் முகிழ்ப்பது.

பத்திரகாளி அம்மன் ஏழிசை நாயகியாக விளங்குகிறாள் ஏழி சையை உணர்த்துகிறாள். ஏழிசைப் பயனாய்த் தோன்றுகிறாள்.

'ஏழிசை உணர்த்தி ஏழிசைப் பயனாய்
ஏழ்பவப் பிணிநிலை போக்கி'
(பத்திரகாளிப் படலம்; பா. 30;1)

ஏழிசையின் பயனால் பிணிநிலையைப் போக்கும் பத்திரகாளி என்று கருமாரி புராணம் கூறுவது அறிவியலுக்குப் பொருந்தும் உண்மை யாகும். இசையால் பிணி தீர்ந்த உண்மையான வரலாறு உண்டு. அதற்கு இத்தகைய வியப்புறு ஆற்றல் இருப்பது அனுபவ உண்மை யும் ஆகும்.

சுக்கிர படலத்தில் ஏழிசைக்கும் இறைவிக்கும் இடைநிலவும் இடையில்லாத் தொடர்பு குறிப்பிடப்படுகிறது.

'ஏழிசையில் வளர்ந்தோங்கும் வாலையளே
எழுநாத கலையரசி இச்சாசத்தி'
(சுக்கிரப்படலம்; பா. 40; 1)

ஏழிசையில் அம்மன் வளர்ந்து ஓங்குகிறாள். அதிலுள்ள இனிய நாதமாக விளங்குகிறாள். அது ஆழிசையாகவும் வாழிசையாகவும் யாழிசையாகவும் விளங்குகிறது. ஏழிசையில் தனிச்சிறப்பு தனித்துவ தன்மையுடன் எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது.

காங்கதேவி என்பாள் ஏழிசையை முறையாக இசைத்ததை உயர்வாகக் கவிஞர் குறிப்பிடுகிறார்.

'ஏழிசையை முறைபொருந்த எழில்வண்ண நிலையிசைத்து
இன்புற்ற கங்காதேவி'
(கங்காதேவிப் படலம்; பா. 6;1)

ஏழிசை முறை பொருந்த இசைக்கப்படுதல் வேண்டும். அதன் எழில் வண்ணம் விளங்க வேண்டும். இது ஏழிசையினை இசைக்கும் தன் மையைக் காட்டும்.

இறைவன் ஏழிசையின் உண்மையான பயனாக அமைவதை உணரும்படிக் கருமாரி புராணம் பாடல் அமைத்துள்ளது. இறைவனின் தன்மையை விளக்கும்போது,

'ஏழிசையின் மெய்ப்பயனே விழுப்பொருளே எழுநாதத்
தத்துவத்தில் உறையும் சீலா'
(வேதாளப் பூதக்கணப்படலம்; பா. 13;1)

ஏழிசையின் உண்மையான பயனாய் இறைவன் விளங்குகிறான். அவன் விழுமிய பொருள் ஏழிசைப் பொருளும் விழுமியதாக இருக்க வேண்டும். எழும் நாதம் ஏழிசையில் புலப்பாடாகும். அது இறையின் அருட்கூறில் அமைவது. இறைவன் ஏழிசையாகவே விளங்குகிறான்.

இறைவன் 'ஏழிசைத் தலைவன்' (தகராலய ரகசியப் படலம்; பா. 16;3) என்பதையும் அத்தகைமையே 'வாழிசை யளிக்கும்' (மேற்படி; பா. 16;4) என்பதையும் கருமாரி புராணம் பலவாறு பல இடங்களில் உறுதியாகவும அழுத்தமாகவும் விளக்குகிறது. இறையின் கூறாக இசை விளங்குவதை அருந் தத்துவமாக ஏற்று இந்த நூல் கருத்து விளக்கம் தருகிறது. இசைககு இவ்வளவு உயர்வும் ஏற்றமும் கொடுத்துள்ளது அதன் மதிபபுக்குத் தகுந்த உரைகல்லாகக் காணப்படுகிறது.

எண்ணான்கிசை

கருமாரியம்மன் புராணத்தில் 'எண்ணான்கிசை' என்ற தொடர் இரண்டு இடங்களில இடம் பெற்று இசை பற்றிய சிந்தனையைத் தூண்டுகிறது. ஏழிசை என்பது ஏழு சுவரங்களைக் குறிப்பது போல 'எண்ணான்கிசை' என்பது முப்பத்திரண்டு இசையாக எதைக் குறிக்கிறது என்ற எண்ணம் ஏற்படுகிறது. உறுதியாக இது சுவரத்தைக் குறிப்பதாக இல்லை.

கயிலாசநாதர் சதகம் இராகம் முப்பத்திரண்டு என்று கூறி ஒரு பாடலைத் தருகிறது.

'மண்டலம் புகழும்வே ளாவளி சாரங்க
மாளவி நாரா யணி
மலகரி குறிஞ்சிதே வக்கிரியை பூபாளம்
வாராளி தன்னி யாசி

குண்டநற் கிரியைபல் லதிதேசி சாவேரி
கூர்ச்சரி பட மஞ்சரி
குணகௌளி பௌளிபங் களாந்தே சாட்சரி
கோதில்சீ மேக ரஞ்சி
அண்டர்துதி கைசிகம் காம்போதி காந்தாரி
யாமிலலி தைவ சந்தம்
அமர்நாட்டை பயிரவி இந்தோள முந்தோடி
ஆரிரா மக்கிரி யையும்
கண்டமெழு ராகங்கள் முப்பத் திரண்டதாங்
கற்பக விராச மேவும்
கங்கைபுனை யீசனே மங்கைமகிழ் நேசனே
கயிலையங் கிரிவாசனே'

(கயிலாச நாதர் சதகம்; பா; 42)

இந்தச் சதகப் பாடலில் முப்பத்திரண்டு ராகங்களின் பெயர்கள் தரப்பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் தோடி என்ற ஒரே ஒரு மேளகர்த்தா ராகமும் முப்பத்தொரு சன்னிய ராகங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன. இன்று பல்லாயிரக்கணக்கான ராகங்கள் கருநாடக சங்கீதத்தில் உள்ளன. ஆனால் அவற்றுள் இந்த முப்பத்திரண்டை மாத்திரம் பிரித்துக் கூறியிருப்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது.

இந்தச் சதகப்பாடலில் காணப்படும் மேளகர்த்தாவான தோடி தமிழிசைப் பண்ணைச் சேர்ந்தது என்பதை நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல் ஒன்றின் இசைக் குறிப்பிலிருந்து அறியலாம். குறிஞ்சி, இந்தோளம் ஆகியவை பழைய தமிழ்ப்பண்கள். காந்தாரி என்பது பழைய காந்தாரமாக இருக்கலாமோ எனவும் சிந்திக்கலாம். இதிலிருந்து கன்னட தேவ காந்தாரி என்ற ராகம் உருவாகியுள்ளதைக் காணலாம். இத்தகைய ஆய்வு கர்னாடக சங்கீதம் பற்றி ஆய்வு செய்ய உதவும்.

இப்பாடலிலுள்ள ராகங்கள் அனைத்தும் சதக காலத்தில் பெருவழக்காக இருந்திருக்கலாம். அவற்றைத் தனியாகக் குறிப்பிடுவது பயனாக அமையலாம். முப்பத்திரண்டு ராகங்களின் பெயர்கள் பாடலிலுள்ள வரிசையில் தரப்படுகிறது.

1.	வேளாவளி	3.	மாளவி
2.	சாரங்கம்	4.	நாராயணி

5.	மலகரி	19.	பங்களா
6.	குறிஞ்சி	20.	தேசாட்சரி
7.	தேவக்கிரியை	21.	சீமேகம்
8.	பூபாளம்	22.	ரஞ்சி
9.	வாராளி (வராளி)	23.	கைசிகம்
10.	தன்யாசி	24.	காம்போதி
11.	குண்டநற்கிரியை	25.	காந்தாரி
12.	பல்லதி	26.	யாமிலலி
13.	தேசி	27.	தைவசந்தம்
14.	சாவேரி	28.	நாட்டை
15.	கூர்ச்சரி	29.	பயிரவி
16.	படமஞ்சரி	30.	இந்தோளம்
17.	குண கௌளி	31.	தோடி
18.	பௌளி	32.	அரிராமக்கிரியை

இந்த ராகங்கள் மட்டிலும் இசையாகாது. மேளகர்த்தா ராகங்கள் எழுபத்திரண்டு உண்டு. அவற்றுள் மனிதக்குரலால் முப்பத்திரண்டை மட்டுமே பாடமுடியும். இந்த முப்பத்திரண்டின் சன்னிய ராகங்களாக மற்ற அனைத்தும் அடங்கி விடும். இன்றைய நிலையில் முப்பதிரண்டு மேளங்களில் பாடத்தக்கவை. அனைத்தையும் அடக்கி விடுவர். ஆகையினால் மேளகர்த்தாவாகப் பாடத்தக்கச் சுரங்களையுடைய முப்பத்திரண்டையும் கருமாரி தாசர் எண்ணான்கு இசையாகக் கருதிப் பாடியுள்ளார் என்று கருதுவது பொருத்தம்.

பாடத் தகுதியான கர்த்தா ராகங்களைக் காணலாம்.

1.	அநுமத்தோடி	10.	கீரவாணி
2.	தேனுக	11.	கரகரப்பிரியா
3.	நாடகப்பிரியா	12.	கௌரி மனோகரி
4.	கோகிலப்பிரியா	13.	சாருகேசி
5.	வகுளாபரணம்	14.	சரசாங்கி
6.	மாயாமாளகௌளம்	15.	அரிக்காம்போதி
7.	சக்கரவாகம்	16.	தீரசங்கராபரணம்
8.	சூரியகாந்தம்	17.	பவப்பிரியா
9.	நடபயிரவி	18.	சுபுபந்துவராளி

19. சட்விதமார்க்கினி	25. சண்முகப்பிரியா
20. சுவர்ணாங்கி	26. சிம்மேந்திர மத்தியமம்
21. நாமநாராயணி	27. ஹேமவதி
22. காமவர்த்தனி	28. தர்மாவதி
23. ராமப்பிரியா	29. ரிஷபப்பிரியா
24. கமனப்பிரியா (கமனாசுரம்)	30. லத்தாங்கி
	31. வாசஸ்பதி
	32. மேசகல்யாணி

எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களில் மேலே தரப்பெற்றுள்ள முப்பத்திரண்டுக்குள் இன்றுள்ள கர்னாடக இசை ஒடுங்கி அவற்றிலிருந்து பல்லாயிரக் கணக்கில் சன்னியங்கள் உருவாகி இசைக்கு ஒரு முழுமை காணும் முறையில் அமைகிறது. சதகப் பாடல் தரும் ராகங்கள் இவற்றுள் ஒரு சிறு பகுதியே.

கருமாரிதாசர் இறைவியைக் குறிப்பிடும் போது முழுமையான இசைப்பொருளாகவே கண்டு எண்ணான்கு நல்லிசையாகக் கூறுகிறார்.

'எண்ணாங்கு நல்லிசையில் எழுந்தருளி இயலாய்
இயலிசையாய் இலங்கும் மாரி'
(பச்சைமலையம்மன் படலம்; பா. 10;1)

என்றும்,

'எண்ணான்கு நல்லிசையும் ஓசையளிப் பெருந்தாளம்
நறும்பாவ முறையு ணர்த்தி
விண்ணவரும் காந்தருவ விச்சையரும் வியப்புறுஞ்சீர்
கானத்தை யளித்த தேவி'
(ஸ்ரீவீர முத்துசுவாமிப் படலம்; பா. 233; 1-2)

என்றும் கூறுவதில் தேவி முற்கூறிய மேளகர்த்தாக்கள் ஆன முப்பத்திரண்டின் மொத்த இசைவுருவாக இருக்கிறாள் என்பதே பொருந்தும். தேவ மேளமாகக் கருதப்படும் ஏனைய நாற்பதையும் சேர்த்து எழுபத்திரண்டு இசையாய் அன்னை கருமாரி இருக்கிறாள் என்று கூறவில்லை. காரணம் அந்த உலகமாதா மனிதனுக்கு அருள் பாலிக்கும் அன்னை. அவள் மனிதனின் இசையாற்றலுக்குத்

தருந்து 32 இசையாக அமைவதுதான் மிகப் பொருத்தம் என கருமாரிதாசர் கருதியிருக்கலாம்.

மேற்சுட்டிய பாடலில் 'ஓசையளிப்பெருந்தாளம்' என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது. இதில் தாளங்களின் வகைகளான,

1. துருவம்	5. திருபுட
2. மட்டியம்	6. அட
3. ரூபகம்	7. ஏகம்
4. ஜம்பை	

ஆகிய ஏழையும் குறிப்பிடுவதுடன் அவற்றின் ஜாதிப் பிரிவுகளான

1. திஸ்ரம் 2. சதுஸ்ரம்
3. கண்டம் 4. மிஸ்ரம் 5. சங்கீரணம்

ஆகிய ஐந்தையும் கூட்டிக் காணவரும் முப்பத்தைந்து தாளங்களை யும் கொள்வதாகக் கருதலாம். இறையாக இசையைக் காணும் பக்குவ நிலையில கருமாரி புராணம் அமைந்துள்ளது.

இசைக் கருவிகள்

பல்வேறு இசைக் கருவிகளும் இந்த நூலில் இடம் பெறுகின் றன. 'யாழினை மீட்டி' (வித்யாதரப் படலம்; பா. 3;1) என்பதில் யாழையும், 'துடியிசைத்து' (மகாகாளிப்படலம்; பா. 69;1) என்ப தில் துடியையும், 'இன்னிசையை வேய்ங்குழலில் ஏழிசையால் எழுச்சியுறப் பாடுங்கல்' (தகராலய ரகசியப் படலம்; பா. 57;3) என்பதில புல்லாங்குழலையும், 'சிறுபறையின் நினைவூட்டி' (ஸ்ரீவீரமுத்துச் சுவாமிப் படலம்; பா. 53;2) என்பதில் சிறுபறை யையும், 'சங்கொலித்து ஆடிப்பாடும்' (வேதாஸபூத கணப்படலம்; பா. 31;1) என்பதில் சங்கினையும் இசைக்கருவிகளாக இந்தநூல் குறிப்பிடுகிறது. யாழும் குழலும் பல இடங்களில் சுட்டப்படுகின்றன. பழமையின் தாக்கத்தால் யாழ் இந்த நூலில் இடம் பெறுவதாகக் கருதலாம்.

கருமாரி புராணம் இசையை இறைவனின் கூறாகவே கருது கிறது. இக்கொள்கை பக்தி இலக்கியத்தின் முக்கியமான ஒரு மரபுக் கூறாகத் தோன்றுகிறது. இறைவணக்கத்துக்கு இசை நல்ல கருவியாகத் தோன்றுகிறது. மனித மனததைக் கவர்ந்து இறை நாட்ட உணர்வுக்குத் திரும்ப இசை மிகவும் உதவியுள்ளது. சமண பௌத்த சமயங்கள் இசைக் கலையை வெறுத்து ஒதுக்கியதையும் சைவ வைணவக் கொள்கைகள் அதை ஏற்று ஆதரித்ததையும்

நன்கு உணர்ந்து சிந்திக்க வேண்டும். முற்கூறிய சமயங்கள் மனிதனின் சாதாரண இயல்புகளைக் கருதின. பிற்கூறியவை மனித மனத்தை இறைத்தொடர்பு படுத்திக் கொள்கைகள் வகுத்துள்ளன.

பக்தி கால இலக்கியங்கள் தமிழர் இசையை வளர்ப்பதில் பெரும் பங்கு கொண்டவை என்பதற்குச் சற்றும் ஐயமில்லை. இறைவணக்கத்துடன் இசையை இணைத்துப் பின்னர் இறையாகவே கண்டுணர்ந்த நிலையைப் பக்தி இலக்கியங்களின் வாயிலாக நன்கு உணரலாம். இசையின் போக்கு மாறியதையும் இவற்றால் நன்கு அறிய முடிகிறது.

10. தமிழ்நாட்டுச் சமயங்கள் வளர்த்த இசை

தமிழ்நாட்டுக்கு நெடுஞ்கால வரலாற்றுப் பின்னணி உள்ளது. அந்த வரலாற்றுப் பாதையில் பலசமயங்கள் இந்த நாட்டில் குடியமர்ந்து வாழ்ந்து வருகின்றன. சங்ககாலத்தை அடுத்துச் சமணமும் பௌத்தமும் தமிழ் மண்ணில் தங்கள் சமய விதையை விதைத்தன. அவற்றின் விளைவாகப்பல இலக்கியங்கள் தோன்றின. இசை அச்சமயங்களால் ஆதரிக்கப்படா விட்டாலும் அவை தோற்றுவித்த இலக்கியங்களில் விளக்கமாக இடம் பெற்றது. அதைப் பற்றிய விரிவான செய்திகள் காப்பிய கால இசையை விளக்கும் பகுதியில் கண்டு அறியலாம். பௌத்தம் தமிழ் மண்ணி லிருந்து மறைந்து விட்டது. ஆனால் சமணம் இன்றும் நிலைத்துள்ளது. இன்றைய நிலையில் சமண சமயத்திலுள்ள இசைத் தன்மை பற்றிப் பின்னர் காணலாம்.

சைவமும் வைணவமும் தமிழ்நாட்டில் வேரூன்றி இன்று வரை சீரும் சிறப்புமாக விளங்கி வரும் சமயங்கள். இசை அவ்விரு சமயங்களுடன் மிகவும் ஒன்றிய கலை. வழிபாட்டு முறையில் இணைந்து பிணைந்த இசையை இவ்விரு சமயங்களும் மிகப் புனிதமாகக் கருதியநிலை விளக்கமாக முன்னரே 'பக்திக்கால இலக்கியங்களில் இசை' என்ற பகுதியில் விரிவாகக் கூறப் பெற்றுள்ளது. இசையை இறைத் தன்மை கொடுத்து இவ்விரு சமயங்களும் இன்று வரை வளர்த்து வருகின்றன.

இடைக்காலத்தில் இஸ்லாமும் கிறிஸ்தவமும் தமிழ்நாட்டில் புகுந்து பரவியுள்ளது. அவையும் இசையுடன் தொடர்பு கொண்டுள்ளதை இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும் நடைமுறை வழக்கங்களிலிருந்தும் அறியலாம். இசை முறையமைப்பில் மாற்றம் இருப்பினும் முழுமையாக இசையைப் புறக்கணித்து ஒதுக்கவில்லை. அவை ஒவ்வொன்றுக்கும ஒருவித இசைமரபு காணப்படுகிறது. தமிழிசை மரபுடன் கலந்து புதுவகையான அமைப்பில் அவற்றின் இசைத் தன்மை காணப்படுகிறது.

பௌத்தம் காப்பிய காலத்துடன் நிறைவுகிறது. சைவமும் வைணமும் பக்தி இலக்கியங்கள் வழிவிளக்கம் பெற்றுள்ளன. ஆகையினால் அவற்றைத் தவிர இன்று தமிழ்நாட்டில் காணப்படும்

சமணம், இஸ்லாம், கிருஸ்தவம் ஆகியவற்றின் இசையமைப்பு முறையை இலக்கியங்கள் வாயிலாகவும் நடைமுறை வழக்கங்களைக் கொண்டும் விளக்க முற்படலாம்.

சமண சமய இசை

காப்பிய காலத்துச்குப் பின் தமிழ்நாட்டில் சைவமும் வைணமும் தழைக்கத் தொடங்கியதினால் பௌத்தம் மாய்ந்தது, சமணம் மங்கிக் குறைந்தது. ஆயினும் வழிபாட்டிலும் வாழ்வியலிலும் சமண சமயம் தனக்கென ஓர் இசைமுறையைக் கொண்டு வாழ்ந்து வருவதைக் காணலாம். சைவ வைணவ இசைமுறை போன்று அது சிறப்பாக அமைந்த கலை என்று கூறமுடியாது. இருப்பினும் சமணம் கைக்கொண்டுள்ள இசைமுறை ஒன்று இருக்கத்தான் செய்கிறது. அதனைக் காண முயலலாம்.

தமிழ் மண்ணில் தமிழர்களாய் வாழும் சமண சமய மக்களின் இசையும் தமிழர் இசையின் ஒருபகுதி என்ற கருத்தில் அது மதிக்கப்பட்டு இங்கு விளக்கப்படுகிறது. சமண சமயத்தவரின் வழிபாட்டில் இசைப்பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. அவர்களுடைய வழக்கப்படி அவற்றுள் சில வடமொழியில் அமைந்து அவற்றுக்கு உரிய இசையில் பாடப்படுகின்றன.

காலையில் எழுந்தவுடன் அவர்கள் செய்யும் வணக்கம் சுப்ரபாதமாக இசையுடன் எழுகிறது. அதில் ஒருபாடல் பகுதியைக் காணலாம்.

'சத்ரத்ரய! பரசலசாமர வீஜ்யமாந!
தேவபிறந்தந! முநே! ஸுமதே ஜிநேந்திர!
பத்மப்ரபா ஸ்ருணமணித்யு திபாஸுராங்க!
தவத்த்யாநதோஸ்து ஸததம் மம ஸுப்ரபாதம்'
(ஸ்ரீ ஜிநவாணி ஸங்கிரகஹம்; பா.3;பக்.1)

அவர்களுடைய 'திருஷ்டாஷ்டகம்' இன்னொரு வகை இசையால் பாடப்படுகிறது. அதில் ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்,

'த்ருஷ்டம் ஜிநேந்திர பவநம் பவதாப ஹாரீ
பவ்யாத்மநாம் விபவ ஸம்பவ பூரிஹேது:
துக்தாப்திபேந தவளோஜ்வல கூட கோடி
நத்தத்வஜ பரகரராஜி விராஜமாநம்
(மேற்படி; திருஷ்டாஷ்டகம்; பா,1,பக்.6)

இதன் பொருள் அறியத்தக்கது. சம்சார விருப்பத்தைப் போக்கக் கூடியதும், எளிய உயிர்களுக்கு வாழ்வு வசதி போன்றவற்றைக் கொடுக்கக் கூடியதும், பால் போன்று சிறப்புடையதும்,கொடிகளால் நிறைந்து சூழப்பட்டதுமான ஜிநாலயம் என்னால் கண்டு வணங்கப்பட்டது. இப்பாடலின் இசைத் தன்மை இனியது. இரக்கமான உணர்வைத் தரத்தக்கது. இவ்வாறு புஷ்பம் செய்தல் (பக்.60) தீபம்செய்தல் (பக்.61) தூபம் செய்தல்(பக்.61) அர்ச்சனை செய்தல் (பக். 59) போன்ற ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனிப் பாடல் இசையுடன் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

ஜிந ஸஹஸ்ர நாமப் பாடல் வேதம் ஓதுவது போன்ற ஒலியுடன் கூறப்படுகிறது.

'ஸ்வயம்புவே நம;
வ்ருஷபாய நம:
சம்பவாய நம:
ஸம்பவே நம;
ஆத்ம புவே நம:'

(மேற்படி; பக். 70)

இவ்வாறு பலஅடிகளாக இந்த வழிபாட்டுப் பாடல் வளர்ந்து கொண்டே போகிறது.

பகவான் மலர்மிசை ஏகுதலை இசையுடன் சமணர் பாடுகின்றனர்.

'உந்நித்ர ஹேம நவபங்கஜ புஞ்ஜகாந்தி
பர்யுல்ல ஸந்நக மயூக ஸிகாபி ராமௌ
பாதௌ பதாநி தவ யத்ர ஜிநேந்த்ர தத்த;
பத்மாநி தத்ர விபுதா பரிகல்பயந்தி'

(பக்தாமரம்; பா. 36; பக்.17)

நல்ல தமிழ்க் கவிதைகளையும் அவற்றிற்கு உரிய இசையுடன் சமணர் பாடுகின்றனர்.

'பண்ணவ னார்சக மூன்றுமோர்
மாத்திரை பார்க்கு மெங்கள்
கண்ணவ னார்தம்மைக் கேட்டறி
யார்கொல் களிக ளைப்போல்

விண்ணவன் காற்றவன் வெந்தீ
யவன்விரி நீர்பொ திந்த
மண்ணவன் மற்றுமெல் லாமவனே
யென்னும் மானிடரே'
(திருநூற்றந்தாதி; பா.25)

இதை விருத்தமாக இசைத்துப் பாடினால் சுவை நன்கு புலனாகும். 'பண்ணவனார்' என்ற சொல் இசையுடன் தொடர்புடையதாகி விளங்குவதைக் காணலாம்.

அப்பாண்டை நாதர் உலா இசை முழக்கத்தை விளக்குகிறது உலா வருகிறது.

'பேரிசங்க நாதம் பிறழபஞ்ச வாத்தியமும்
வாரிதி யோசை மறுத்தொலிப்பப் — பேருலகின்।
(அப்பாண்டைநாதர் உலா;பா.179)

பேரி, சங்கம், பஞ்சவாத்தியம் பற்றிய இசைக் கருவிகளின் இனிய ஒலி முழக்கைக் காட்டுகிறது.

'எக்காளை நாகசர மேதூது பூரிகையுந்
திக்கார்ந் தொலிப்பத் திசைதிசையுந் — தொக்கார்ந்த

கண்டை கரதாளம் கைச்சாரி கைம்மணியுந்
தெண்டிரையி னோசைமிகச் சேர்ந்தொலித்துக்-கொண்டே

நரகெச மேளம் நவரி கரணை
சரமண் டலமான தட்டொலியும்-அரவமிகத்

தித்திமிக வீணை திகழ்கின் னரமுழவம்
வெற்றிபெறும் யாழ்வேணு நாதமுடன்- மெத்தவே

கொண்டலுரு முக்கடலுங் கூடிக் கலந்தனபோல்
அண்டருல கும்மதிர ஆர்த்தொலிப்ப-அண்டி
(அப்பாண்டை நாதர் உலா;பா.224- 228)

இந்த உலாப் பாடல்களில் எக்காளம், நாதசுவரம், பூரிகை, கண்டை, கரதாளம், கைச்சாரி, கைம்மணி, நரகெசமேளம். நவரி, கரணை, வீணை. கின்னரம், முழவம், யாழ், வேணு (மூங்கில்குழல்) ஆகிய இசைக் கருவிகளின் ஒலி குறிப்பிடப்படுவதைக் காணலாம்.

சமணநூலான இந்த உலா இசைபற்றிப் பல செய்திகளை விரிவாகக் கூறுகிறது. ஒருபெண் சுவையுடன் பாடுவதை இந்த உலா விளக்குகிறது.

'எண்ணரசி பாடுமியலே இசைகேட்டே
மண்ணவரும் வாடி மயங்கினார்-விண்ணவரும்
வீணை றனைவீழ்த்தார் விஞ்சையர் மெய்சோர்ந்தார்
நாணி மதனன் கணைமறந்தான்- காணரிய
ஆகாயப் புள்ளும் அறிவிழந்து வீழவே
வாகாய் இவள்பாடும் அவ்வளவில்- ஏகாத
(மேற்படி;பா. 459- 461)

எழிலரசியொருவள் பாடுவதின் இனிமை விளக்கப்பட்டுள்ளது. பாடலைக் கேட்ட மண்ணவர் விண்ணவர் நிலை சுவையுடன் கூறப்படுகிறது. உயிரினங்கள் இசைமயக்கில் தமைமறக்கும் நிலை உரைக்கப்படுகிறது. சீவகசிந்தாமணி காட்டியுள்ள இசையுணர்வை இந்த உலா ஊட்டுகிறது. தமிழர்இசை மரபின் தொடர்ச்சியை இந்தச் சமணநூல் காட்டுகிறது.

சமணர் இன்றும் முக்கியமான நாள்களில் சமணப்பள்ளிகளில் சிறப்பெடுக்கும் போது அனைவரும் கூடிப்பாடுவதைக் காணலாம். அப்பொழுது மத்தளம், தபேலா, டோலக் முதலிய கருவிகள் தாளவிசை கூட்டுவதைக் காணலாம். அவர்கள் இசைப்பதில் தமிழர் இசை மரபு அவர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது என்பது புரியும். எழுப்பும் முறை வேறு. இருப்பினும் அது தமிழ்நாட்டில் ஒலிக்கிறது.

இஸ்லாமியத் தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை

அருள்மிக்கோனும் அன்பு நிறைந்தோனுமாகிய அல்லாஹ்வின் (இறைவனின்) தூய திருநாமத்தைத் தினமும் போற்றி அவன் ஒருவனை மட்டுமே வணங்குவது இஸ்லாமிய சமயம். 'பிஸ்மில்லாஹிர் ரஹ்ஹமானிர்றஹீம்' என்பது அருள்வாக்கு. இத்தகைய உயர் சிறப்புடைய இஸ்லாம் சமயம் இசையை ஆதரிக்கவில்லை என்ற கருத்தும் உள்ளது. இதற்கு மாறுபட்ட கருத்தும் உண்டு.

'குர்ஆனின் தத்துவம்' என்னும் நூலை எழுதிய ஹாபிலு குலாம் ஸர்வர் என்ற இஸ்லாமிய அறிஞர் கூறும் கருத்து சிந்தனைக்கு உரியது. 'வேற்றுமைகளாலும் முரண்பாடுகளாலும் மாறு

பட்டுக் கிடக்கும் மனித வாழ்வில் ஒலியின் அமுதம் ஒருவித ஒருமைப் பாட்டை உண்டுபண்ணுகிறது. பல நூறு குரல்கள் ஒலிக்கும் மனித உள்ளத்தில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட எழில்மிக்க ஒலியமைப்பால் அமைதியை ஏற்படுத்துவது இன்னிசை. நம் உள்ளத்தில் இசை வுணர்வு இருந்தால் உலகு முழுவதிலுமுள்ள இசையமுதைப் பருகி நாம் இன்பம் பெறமுடியும்[1]'. இசையின் பயனை நன்கு உணர்ந்து கூறிய நல்லுரையாக இது விளங்குகிறது.

உள்ளத்தில் உறங்கும் விதவிதமான உணர்ச்சிகளைத் தட்டி எழுப்ப வேண்டுமாயின் அது இசையைக் கேட்டு மகிழ்வதாலும் பாட்டை ரசிப்பதாலும்தான் முடியும் என்ற கருத்தை இமாம் கஸ்ஸாலி தருகிறார்[2]. இவ்வுரைக்கு மேலும் ஆதரவு தேடும் வகையில் அவரே கூறுகிறார். விலங்கினங்களும பறவைகளும் ஒருங்கே இன்னிசை நாதத்தைக்கேட்டு இன்புறத் துடிக்கும்போது பாட்டைக் கேட்டு ரசிக்காத மனிதனைக் குறைபாடு உள்ளவன் என்றுதான் கொள்ளவேண்டும்[3]'. சிந்திக்கத் தக்க மிகச் சிறந்த கருத்துக்கள் அள்ளித் தூவப்பட்டுள்ளன. முஸ்லீம் அன்பர்கள் தமிழர் இசைக்குத் தங்கள் பங்கைச் சீரும் சிறப்புமாகச் செய்துள்ளதை அவர்கள் படைத்த இலக்கியங்களைக் கொண்டு காணலாம்.

இறை நேசச் செல்வர்களின் கண்களுக்கு ஒரு பொருள் புலனாயின் உடனே அவர்கள்தம் உள்ளுணர்வு அப்பொருளைப படைத்த மெய்ப்பொருளை நாடி ஓடுகிறது. இன்னிசை கீதம் அவர்களின் செவிகளில் பட்டதும் அந்தரங்க எண்ணங்களும்அவ்வருளாளனிடமே விரைகின்றன என இறையாதரவுடன் இசையை இமாம் கஸ்ஸாலீ (ரஹ்) நன்கு ஆதரித்துள்ளார்[4]. இவர் தம் நூலை முடிக்கும் போது மிகப்பணிவுடனும் பற்றுடனும் இசையாதரவு நாடுகிறார். 'இனிமை யான நாதத்தைக் கேட்டு இன்புற்றிருப்பதைத் தவிர வேறு எவ் விதமான இச்சைகளும் எழுப்பப்படாத நிலையில் இசையை அனுபவிப்பது அனுமதிக்கப்பட்டிருக்கிறது[5]'. இந்த அடிப்படையில் நின்று இஸ்லாமியத் தமிழர் இசை பற்றிச் சிந்திக்கலாம்.

---

1. *ஹாபிஓ குலாம் ஸர்வர், குர்ஆனின் தத்துவம, மேற்கோள், எம். அப்துல் வஹ்ஹாப், சிறப்புரை இமாம் கஸ்ஸாலீ (ரஹ), இஸலாமுட இன்னிசையும் தமிழாக்கம், எம. முஹம்மது கவுஸ், பாரி நிலையம், சென்னை-1, (1966) பக். 9.*
2. *மேற்படி; பக். 10.*
3. *மேற்படி, பக். 12.*
4. *மேற்படி, பக். 17-18.*
5. *மேற்படி, பக். 119.*

சீறாப் புராணத்தில் இசைக் குறிப்புக்கள்

சீறாப்புராணத்தில் நபிகள் நாயகத்தின் இசையுறு நல்வாழ்கை நயமான முறையில் சிறந்த விளக்கங்களுடன் காப்பிய இயல்புகள் தோன்றச் சுவையுடன் உமறுப்புலவர் படைத்துத் தமிழையும் இஸ்லாமிய சமயத்தையும் ஒருசேர வளமாக்கியுள்ளார். காப்பிய ஓட்டத்தில் கருத்துச் செறிவுடன் சில இசைக்குறிப்புக்களை உதிர்த்துள்ளார். அவை தமிழரின் இசை பற்றி அறியப் பெருந்துணை புரியும்.

ஏழிசை

காலங்காலமாகத் தமிழர் உயரிசையாகக் கருதிப் பயிலும் ஏழிசை பற்றிய குறிப்புக்களைச் சீறாப்புராணத்தில் காண முடிகிறது. ஒலி இனிது அமைவதில் இசை எழுகிறது என்பதை வண்டிசைகொண்டு உமறுப்புலவர் விளக்க முயல்கிறார்.

'புள்ளிவண் டருட்ட முண்டிசை பயிலும்
பொழிறிகழ் மக்கமா புரத்தில்'
(நபிபட்டம் பெற்ற படலம்; பா; 2-1)

என்று கூறுவதில் வண்டொலி இசையாக நுகரப்படுவதைக் காணலாம். இவ்வாறு வண்டின் ஒலியை இசையாகக் கருதும் வழக்கம் சங்க காலத்திலிருந்தே தமிழரின் மரபாகக் காணப்படுவது. அதை ஏற்று மக்கா நகர விளக்கத்தில் உமறுப்புலவர் தமிழ்ப்புலவர் பரம்பரையில் ஒருவராக நின்று இதனைக் கூறுகிறார்.

கதீஜா அம்மையார் கனவு காண்கிறார். அது அவரது மனதைப் பாதித்து விட்டதினால் கிளியுடன் கொஞ்சுவதை நிறுத்துகிறார்.

'கொஞ்சுமென் குதலைக் கிளியொடு மொழியார்
கொழுமடற் செவிக்கிசை கொள்ளார்'
(கதீஜா கனவு கண்ட படலம், பா; 19;2)

இசை நுகர்வதைத் தவிர்க்கிறார். இவை தமிழர் மரபுச் செயல்கள் இவ்வாறு கூறுவது தமிழ் வழக்கம். அதைப் புலவர் ஏற்று கதீஜா அம்மையாரின் உணர்வுடன் பொருத்திக் காட்டுவதில் தம் தமிழ் மரபை உறுதிப் படுத்திவிடுகிறார். இன்பம் காண இசை நுகரும் இயல்பான உணர்வு இங்கு சுட்டப்பெற்றுள்ளது,

ஏழிசையமைப்பு காலங்காலமாகத் தமிழர்களால் உணர்ந்து அனுபவிக்கப்படும் இசைக்கூறாகும். பலவகையான இலக்கியங்களில் இதனைக் காணலாம். உமறு நாட்டுப் படலம் பாடும்போது,

'சுந்தரப் பொறியஞ் சிறையறு காலே
ழிசையளி தொகுதியில் கூடி'
(நாட்டுப்படலம்; பா. 24;1)

அறுகால் பறவை ஒலிப்பது ஏழிசை இசைப்பது போன்று செவிகளில் கேட்கிறது. இன்னொரு இடத்தில் 'பண்ணேழையும்' என்ற தொடரை அமைத்துப் படித்து உணர்வோரின் சிந்தனையைத் துடிப்புடன் தட்டி எழுப்பி விடுகிறார். நபிகள் நாயகம் அன்னை ஆமினாவின் கருவில் அமைகிறார். அவருடைய கருவிருப்பைக்கடல் கடைந்தெடுக்கும் அமுதத்திற்கு ஒப்பிடுறார்.

'திரிந்த பாலெனச் செறுத்துப்பண் ணேழையும் சினந்து
விரிந்த தெண்டிரைக் கடலிடை அமுதென விளங்கி'
(நபியவதாரப் படலம்; பா. 56; 1-2)

இதில் 'பண்ணேழையும்' என்ற தொடர் இசைக் கலைத் தொடர்பு உடையது.பண் என்பது பாடலில் அமைந்த முறைமையான இசைத் தொகுதியைக் குறிக்கும். அதனை ஏழிசை என்று கூறுவது வழக்கம் ஆனால் 'பண்ணேழு' என்று உமறு குறித்துள்ளார். ஏழிசை என்பதனையே இவ்வாறு உரைத்துள்ளார் என்று நம்பலாம். பண் என்பது பண்பட்ட இசை. ஏழிசை மிகவும் பண்பட்டது என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு உமறுப்புலவர் இதனைப் பாடலுக்குள் புகுத்தியுள்ளார்.

பண்ணிசை

பண் இனியது. பெண்களின் குரலைப் பண்ணாகக் கருதிப் பாராட்டுவது தமிழ் மரபு. உமறுப்புலவர் அத்தகைய மரபைக் காக்கத் தவறவில்லை.

'பண்ணிருந் தொழுகும் மென்மொழிக் குதலைப்
பாவையர் செழுங்குழல் விரித்து'
(நகரப்படலம்; பா. 3;2)

என்றும்,

'பண்ணமைத் தீஞ்சொல் அரம்பையர்'
(நபியவதாரப் படலம்; பா. 76;1)

என்றும் மங்கையர் செஞ்சொல்லை இனிமையான பண்ணுக்கு ஒப்புமையாக்கி உள்ளதைக் காணலாம்.

பண்ணில் ஏழிசை நிரம்பும். அது கவினழகுடன் இனிமையாகப் பாயும்.

'இலைமலர் கிழிந்துதேன் இழிய வாய்மடுத்
தலகில்வண் டுண்டுபண் ணார்க்கும் தார்புயர்
கலைதெரி ஹுபிபுல்லா வென்னும் காளைதம்
நிலைபெற ஆண்டொரே மூறநி றைநதவே'.

(புனல்விளையாட்டுப படலம்; பா. 46)

வண்டு சோலையில் பண் பாடுகிறது. அது ஏழிசைப் பண்ணாக எழிலுற்று விளங்குகிறது புனலாட்டும் போது வண்டு இசை கூட்டு வதைப் பாவலர் இசைபிணைப்பாகக் கண்டு மகிழ்கிறார்.

பாடல்கள்

புலவர்கள் நாட்டில் மக்கள் வழக்காக நிகழ்வனவற்றைப் பாட லாகப் புனைந்து இலக்கியச் செல்வங்களாக வழங்கி மகிழ்வர். உமறுப்புலவர் மக்களின் பாடல் வழக்கம் சிலவற்றைச் சீறாப் புராணத்தின் வாயிலாகக் கூறிப் புகழ் பெறுகிறார். குரவையாடிப் பாடுவது தமிழ்நாட்டுப் பழக்கம். அதனை நயமாகத் தன் காப்பியத் தில் புகுத்தி இலக்கிய நயம் காட்டுவதைக் காணலாம்.

'தொண்டை வாய்ச்சியர் குரவையே
கழனிகள் தோறும்'

(ஷாம்நகர் புக்கப்படலம்; பா. 15;3)

ஷாம் நகர் செல்லும் வழியில் இனிய குரலில் பாடும் பெண்கள் மருத நிலத்தில் குரவைக் கூத்தை ஆடிப் பாடுகின்றனர்.

கதீஜா அம்மையாருக்குத் திருமணவினை நடைபெறும் நன் னாளில் மங்கையர் குரவையிட்டுக் குதூகலமாகப் பாடுகிறார்கள்.

'செறிதரு மடவார் குரவைகள் இயம்பத்
திரளொடு பல்லியம் ஆர்ப்ப'

(மணம்புரி படலம்; பா. 115;1)

மணம் இனிது நடக்கிறது. குரவைகள் என்று பன்மையில் கூறியுள் ளது அதன் பலமுறையான ஒலிகளைக் குறிக்கலாம். பலவித வாத்தி யங்கள் இயம்புகின்றன. இனிய சூழலில் இனிய கலைகள் நடக் கின்றன.

சீறாப் புராணம் மருதநிலப் பெண்களின் குரவை, மணவினைக் குரவை ஆகிய இருவகைக் குரவைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளது. இரண்டும் இரண்டு முறையில் இருவேறு இசையமைப்பில் அமைந்திருக்கும் என்று கருதலாம். பாமர மக்களின் இசை வழக்கத்தையும் மதித்து உமறுப் புலவர் தன்னுடைய சிறப்புமிக்க காப்பியத்தில் இடம் கொடுத்துள்ளது அவரது எளிமையையும் உயர்வான மனப் பக்குவ நிலையையும் நன்கு காட்டுகிறது.

ஊஞ்சல் பாட்டுக்கும் பூரிடம் உமறுவால் வழங்கப்பெற்றுள்ளது. கரம் பொருந்து படலத்தில் ஊசல் பாடல் இடம் பெறுகிறது.

'வன்னியின் கொழுந்து போற்செம்
மணிக்கதி ரூச லேறி
மின்னனார் பாடி யாடும்
வீதிவாய் மலிந்து தோன்ற'

(கரம்பொருந்து படலம்; பா. 30; 1-.)

நகர வீதியில் மங்கையர் ஊசலாடிப் பாடுவதைப் புலவர் எழுத்து ஓவியமாகத் தீட்டிக் காட்டுகிறார்.

வாழ்த்திப் பாடுவது உலக வழக்கம். நல்லவை நடக்கும் போதும் பற்றுடையவர்களைக் காணும் போதும் வாழ்த்துவது பெரு வழக்கு. சீறாப்புராணத்தில திருமண வாழ்த்தைக் கண்டு மகிழலாம். கதீஜா அம்மையாருக்குத் திருமணம் நடந்தேறுகிறது.

'சிற்பரியற் றியபலகை நடுவிருத்தி
முகம்மதுதஞ் சிரசின் மீதே
சொற்பழுத்த மறைமுதியோர் மங்கலவாக்
கியங்கறங்க சொரிந்தர ரன்றே'

(மணம்புரி படலம்; பா. 33; 3-4)

புனிதக் குர்ஆன் ஒலி விளங்க அம்மறையுணர் நல்லார் மங்கல வாத்தியம் முழங்க நபிகள் நாயகத்தை வாழ்த்திப் பாடுகின்றனர். ஆசி பல கூறி வாழ்த்துகின்றனர்.

பாத்திமா அம்மையாரின் கடிமணம் கூடும்போது வாழ்த்திசை கேட்கிறது. தெருவில் கடிமுரசியம்பி அனைவரும் வாழ்வாங்கு வாழ வாழ்த்துகின்றனர்.

'எடுத்த பேரொலி முரசொடும் ஒட்டகத் திருந்து
பிடித்த நன்மறைத் தீனொரு பெருந்துதுனி யாவும்
முடித்த நல்வழித் தொழுகையின் விழிவழி முயன்று
கொடுத்து நாடொறும் வாழ்கவென் றினையன துதித்தே'
(பாத்திமா திருமணப் படலம்; பா. 69)

முரசறிவிப்பை ஒட்டகத்தின் மேலிருந்து செய்வதில் அரபி நாட்டுச் சூழல் காட்டப் படுகிறது. முரசறைந்த மணவினை அறிவிப்பதில் தமிழரின் மரபு காக்கப் படுகிறது. வாழ்த்திசை இரண்டையும் இணைவிக்கிறது.

இசையரங்கம்

இசைபாடும் இடம் இருந்தது பற்றிய ஒரு குறிப்பைச் சீறாப்புரணம் தருகிறது.

'பரதமா டிடமுங் கீதப்
பண்ணொலி அரங்கும் சீர்மை
விரதமான மறையோர் ஓதும
வேதமண் டபமும் செவ்விக்
கரதலம் சேப்ப வள்வார்க்
கருவியா ரிடமும் செல்வர்
நிரைதரு சிரம சாலை
நிறைந்தன பலவும் கணடார்'
(கரம் பொருந்து படலம்; பா. 35)

ஷாம் நகரில் காணும் காட்சிகளை உமறுப் புலவர் விளக்கும்போது அங்குப் பரதம் ஆடும் இடமும் கீதவிசை காட்டும் அரங்கமும் இருந்ததைக் குறிப்பிடுகிறார். இசைச் சிறப்பு இல்லாத இடத்தில் இசையரங்கம் இருக்க முடியாது. கீதமாகிய இசைப் பாடல் பண் நிறைந்து அமைவதை இந்தப் பாடலிலிருந்து செவ்வனே அறியலாம். மறை இசைக்கத் தனி இடம் இருந்ததாக வும் பாடல் உரைக்கிறது. இவ்வாறு அரங்குகள் உமறுப்புலவர் காலத்தில் அமைந்திருக்க வேண்டும். அவற்றைக் கண்ட புலவர் அத்தகைய ஒரு அரிய காட்சியை ஷாம் நகருக்கு இணைத்துக் காட்டியுள்ளார். 'பரதம்' என்ற சொல் இத்தகைய ஒரு சிந்தனைக்கு இடம் வகுப்பதை நன்கு சிந்தித்து உணரலாம்.

இசைக் கருவிகள்

இசைக் கருவிகளைப் பற்றி மிகுதியான செய்திகள் சீறாப் புராணத்தில் இல்லை. 'மங்கல வாக்கியம் கறங்க' என்பதில் பல வகை வாத்தியங்கள் இசைக்கப் பெற்றமை விளங்கும். 'வள்வார்க் கருவியாரிடமும்' என்று கூறுவதில் வாரினால் இழுத்துக் கட்டப் பட்ட தோல் கருவிகளைப் பற்றிய குறிப்பு தோன்றும். துடி என்ற தோற்கருவி உவமையாக மட்டும் இடம் பெறுகிறது.

'துடியிடை மடவார்' (தலை முறைப் படலம்; பா. 40; 2) முரசு என்ற கருவி மாத்திரம் பல இடங்களில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

'சேனை மன்னவர் படைமுர
சதிர்தெரு முழக்கும்' (நகரப்படலம்; பா. 16;2)

என்றும்,

'தாறுபாய் தந்தி மாதேர்
தானைமும் முரசு வேத
மீறுபண் ணினைய வெல்லாம்
எங்கணும் விளங்கும் ஓதை'
(கரம் பொருந்து படலம்; பா. 23; 1-2)

ஏன்றும் குறிப்பிடப் படுவதில் போர்முரசு சுட்டப்படுகிறது.

'ஆரவார் முரச றாத
அரசர்வீ திகளும் கண்டார்'
(கரம் பொருந்து படலம்; பா. 28; 4)

என்று கூறுவதில் ஆரவாரம் மிக்க தெருவில் அடிக்கப்படும் அரசரின் முரசு குறிப்பிடப்படுகிறது. இது அரசு அறிவிப்பு முரசாக இருக் கலாம்.

'கைத்தொடி மகளிர் செல்வக்
கடிமுர சறைத லோதை
நித்தமு மறாத வாரி
நிகர்த்தது நகர மன்றே'
(கரம் பொருந்து படலம்; 22; 3-4)

என்னும் பாடலடிகள் மங்கையர் அடித்து ஒலிக்கும் இசைமுரசைப் பற்றிக் கூறுகிறது. அது இன்ப இசையைக் குறிப்பிடுவது.

'இறைவ ரியாவரு மறியவிந்
நகர்க்கெழின் முரசம்
அறைக வென்றலும் எழுந்தனன்
கடிமுர சறைவான்'
(மணம்புரி படலம்; பா. 1; 3- 4)

என்ற பாடல் கதீஜா அம்மையாரின் திருமண அறிவிப்பு முரசைக் குறிப்பிடுகிறது. இதுவும் அரச அறிவிப்பு முரசேயாகும். இதற்கென ஆட்கள் இருப்பதையும் அறியலாம்.

'ஒட்டை மீதினின் மணமுர
சினையெடுத் துயர்த்தி'
(மணம்புரி படலம்; பா. 2;1)

என்றும்,

'மணமுர சொலிமறா மதீன மாநகர்'
(மதீனத்தார் வாய்மை கொடுத்த படலம்; பா. 4; 1)

என்றும்,

'முழுதும் இந்நகர் அறிந்திட மணமுர சறைக
எழுக வென்றலும் எழுந்தனர் கடிமுர சினரே'
(பாத்திமா திருமணப் படலம்; பா. 67; 3-4)

என்றும் கூறுவதில் மணமுரசு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

'அடையல ரொடுங்க மோதும்
படைமுர சதிரும் ஓதை
இடுபடை வறுமை யோட
விடுகொடை முரசின் ஓதை
கடைபடு வடிவேற் கண்ணார்
கடிமண முரசின் ஓதை
முடியுடை அரசர் வீதி
எங்கணும் முழங்கக் கண்டார்'
(கரம் பொருந்து படலம்; பா. 27)

இந்தப் பாடலில் படைமுரசு, கொடைமுரசு, மணமுரசு ஆகிய மூன்றும் இடம் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். முரசு இவ்விலக்கி யத்தில் குறிப்பிடப்படும் முக்கிய கருவி. ஆனால் அதன் இசைப் பங்கு மிகக் குறைவு.

புதுகுஷ்ஷாமில் இசைச் செய்திகள்

காயலபட்டினம சேகுனாப் புலவர் (செய்க் அப்துல் காதர் நெயினார லெபபை ஆலிம புலவர்) இயற்றிய புதுகுஷ்ஷாம் என்ற காப்பியம நாலாயிரத்து நூறறுப் பதினைநது விருத்தப பாக்களில் நபிகள் நாயகம் (ஸல்), செய்யிதினா அபூபககர் (றலி), செய்யிதினா உமறிப்னு கத்தாப் (றலி) ஆகியோர் காலங்களில் சிரியா என்று இன்று குறிப்பிடப்படும் பகுதியான ஷாம் நாட்டைப் பெரும் போராடி வெற்றி பெறற நிகழ்ச்சிகளை விரிவாக விளக்கிக் கூறும் இஸ்லாமிய இலக்கியமாகும். இது படைக்களத்தை முதன்மை படுத்தும் நூலானதினால் இசைக்கலைச் செய்திகள் அதிகம் இடம் பெற வாய்ப்பில்லை. கந்தபுராணத்தில் தமிழிசைக் குறிப்புக்கள் அருகிக் காணப்படுவது போல் இதிலும் குறைவாகவே காணப் படுகிறது. அதிலும் போர்க்களத்து இசைக் கருவிகளே மிகுதியாகக் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. அவற்றைப பற்றிக் காண முயலலாம்.

பண் குறிப்பு

இறைவனை இறஞ்சுதல் வேண்டும். அதில் நயம் இருக்க வேண்டும். பணிவு வேண்டும். உருக்கம் வேண்டும். இதனைக் குறிப்பிடும புதுகுஷ்ஷாம் காப்பியம்,

'எண்ணயந் திழிவினை அகற்றி ஏகனைப்
பண்ணயந் திறைஞ்சுமின் நயங்கள் பற்றுமின்'

(III; அபுவுபைத தலைமை பூண்டபடலம்; பா. 19; 2-3)

என்று குறிப்பிடுகிறது. பண் நயந்து இறைவனை உருகி வேண்டு தல் முறை என்பது குறிப்பு. இனிமை உணர்த்தப்படுவதைக் குறிப்பால் அறியலாம்.

அரபு மொழியின் இனிமையைப் 'பண்ணலத் தறபு' என்று சேகுனாப புலவர் குறிப்பிடுகிறார்.

'பண்ணலத் தறபு நன்சொல்
பயிற்சிய ருளர்கொ லென்ன'

(கலபு கொண்ட படலம்; பா. 118; 3)

தாமிசு என்பான் கலபுவைக் கைப்பற்ற வந்தவர்களில் ஒருவன் அவன் நண்பர்களிடம் தங்கள் மொழியான அரபுவின் இன்னொலித் தன்மையைப் பண்ணலமுடையது என்று கூறுகிறான். பண்ணைப் பற்றிய ஆசிரியரின் உயர்ந்த கருத்து இதனால் விளங்கும்.

இசைக் குறிப்பு

போர்க்களத்தில் கலிமா ஓதுவதை இசைப்பதாகப் புலவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'எழுவெந் துரைத்திட் டருங்கலிமா இசைத்தே
முகத்தின் ஆடை யெல்லாம்'
(கன்சரீன் கொண்ட படலம்; பா. 74; 3)

அசுகாபிகள் என்று தங்களைச் சிறப்பித்துக் கூறும் காலிது கலிமாவை மொழிகிறார். அதில் இனிமை ஊறுகிறது. ஆகை யினால் அது இசையாகி சுவை கூட்டுகிறது. இனிதாக அமையும் ஒலி இசையாகிச் சிறக்கிறது என்பது குறிப்பு.

இன்னொரு இடத்திலும் கலிமா இசைக்கப்படுவதைப் புலவர் இசையுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'என்றான் தன்னை வள்ளல்மறைக்
கலிமா இசைத்துட் டிமானும்
என்றாம் இசுலாம் பதிவான
உள்ளம் இரண்டு வினையியல்பு'
(மேற்படி; பா. 105; 1-2)

அப்துல் றகுமான் கலிமா இசைத்ததை இப்பாடல் விளக்கிக் காட்டுகிறது.

கடுமையான ஒலியை இசையாகக் கருதாது உக்கிர ஒலியாகப் புலவர் குறிப்பாக உணர்த்துகிறார். பறையிசை என்று கூறும் வழக்கம் உண்டு. ஆனால் ஓரிடத்தில் சேகுனாப் புலவர்,

'விசையினில் உக்கிரப் பறைகள்
ஒலித்திட் டதிவேகத்
திசைகள் நடுங்கித் தரியலர்
பற்பல் படைசீறி'
(அரசிருக்கை கொண்ட படலம்; 45; 1-2)

என்று கூறுகிறார். போர்ப்பறை விரைவாக அடிக்கப்படுகிறது. அது இடியொலியுடன் அதிர்கிறது. அச்சவுணர்வை ஊட்டுகிறது. இனிமை அதில் இல்லவே இல்லை. அனைவரையும் அதிரச்செய்யும்

அந்த ஒலியை 'உக்கிரப் பறைகள் ஒலி' என்று கடுமை தோன்ற குறிப்பிடுகிறார் புலவர். அதில் இசையின் உணர்வை அவரால் காணமுடியவில்லை. கலிமா ஓதுவதில் இனிமையைக் கண்ட புலவர் அதனை இசையாகப் புகழ்ந்துரைக்கிறார். பறையின் விரைவடி ஓசையில் உக்கிரவொலியைக் கேட்டு அதைத் தாழவுரைக்கிறார். இசையின் இனிமையைச் சேகுனாப் புலவர் உணர்ந்தவர் என்பதை இதனால் அறியலாம்.

குரவைக் குறிப்பு

குரவை சங்க காலத்திலிருந்தே தமிழரின் வாழ்வில் இயைந்த கலை. அதில் ஆடலும் பாடலும் உண்டு. பெரும்பாலும் மருதநிலத்துப் பெண்கள் குரவையிசைத்துப் பாடுவது வழக்கம். இவ் வழக்கத்தைச் சேகுனாப் புலவர் தன்னுடைய இலக்கியத்தில் இணைத்துள்ளார்.

'அகழிய தடஞ்சூழ் பண்ணை
ஆற்றுக்கா லாட்டி மாதர்
மகிழ்தரு குரவை வாழி
வளங்கெழு மருத நோக்கி'

(அபுல் குதுசு கொண்ட படலம்; பா. 13; 2-3)

அகன்ற சோலைகள் சூழ்ந்த இடங்களைச் சுற்றி ஆற்றுக்கால் உழத்தியர்கள் குரவை ஒலி எழுப்பும் வயல்களைக் கடந்து செல்லும் மருத நிலத்தின் வழியாகப் புகழ் மிக்க பலர் தபூக்கு என்ற நகரை அடைந்தனர். மருதநில மாதர்களின் குரவைப் பாடல் இங்குக் குறிப்பிடப் படுகிறது.

போர்க்களத்தில் வீரர்கள் எழுப்பும் குரவை ஒரு பாடலில் சுட்டப்படுகிறது. மாலைக் காலக் கதிரவன்,

'கொண்டனன் உலகம் வெம்போர்க்
குரவையார்ப் பன்றி வேலார்
திண்டிறல் வேறு காண்பான்
தெரிந்தனர் குறிப்பின் அன்றே.'

(மேற்படி; பா. 87; 3-4)

மாலைக் காலம் வந்தது, போர்க்களத்தில் வீரர்களின் குரவை ஆர்ப்பரிப்பு மட்டிலும் கேட்கிறது. அனைவரும் அப்துல்லாவின் போராற்றலை நன்கு தெரிந்து கொள்கின்றனர். இதிலிருந்து

போர்க்குரவைப் பாடலின் பொருளை அறியலாம். அப்துல்லாவின் வீரத்தைச் சிறப்பித்துப் பாடிக் குரவையார்கின்றனர். புதுகுஷ்ஷாம் உழத்தியர் குரவை, போர் வீரர் குரவை ஆகிய இருவகைகளைக் காட்டுகிறது.

இசைக் கருவிகள்

போர்க்களக் கருவிகள் பலவற்றைச் சேகுனாப் புலவர் தன் காப்பியத்தில் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். அவற்றுள்ளும் பெரும் பாலும் முரசமே எடுத்துக் காட்டப் படுகிறது.

'வற்குணத்தார் அஞ்சவதிர் முரசம் பொங்க
வயவாழி அண்ணலெழுந் தடைய லார்வாழ்
சொற்குறித்த சீறாசி நகர்பாற் போந்து'

(கன்சா'ன் சமாதானப் படலம்; பா. 44; 2-3)

எதிரிகள் நடுங்குமாறு போர் முரசம் ஒலிக்கப் படுவதாகப் பாடல கூறுகிறது. பின் அண்ணலை வீரர்கள் பணிந்து சீறாசி நகரை அடைகின்றனர்.

நிரைகவரச் செல்லும்போது முரசம் இடிபோன்று ஒலிக்கப் படுகிறது.

'பூங்கொண்டல் இடிமுரசந் திரிந்த சற்றார்
பொலிநிரை, மற்றுள பொருளோ டிருஞ்சிறார்'

(மேற்படி; பா. 46;2)

ஆநிரையும் மற்றும் உள்ள பொருட்களைக் கவரும் வீர முரசம் முழங்கிச் சென்று அவற்றைக் கொண்டு அபுவுபைதாப் பாசறைக்கு வந்து சேர்கிறார்கள்.

போராடும்போது முரசம் கிழிக்கப்படுவதையும் பிச்சம் முறிக் கப்படுவதையும ஒரு பாடல குறித்துக் காட்டுகிறது.

'கடியும் முரச வாயியங்கள்
கயங்கப் பிச்சம் முறிய'

(கன்சரின் கொண்ட படலம்; பா. 121;1)

அடிக்கப்படும் முரசம் கிழிக்கப்படுகிறது. வெற்றி முரசம் இனிது காட்டப்படுகிறது. அந்தாக்கிய நகரம் அத்தகைய பாக்கியம் பெறுவதாகப் பாடல் கூறுகிறது.

'திசைகள் எங்கணும் முரசொலி கொடிநிரை
திகழ்மணிக் குடைகூட்டம்
இசைகொ ளும்பல வேடமும் பாடையும்
மிகுபடை வினைகொளும்.'
(மாகான் புறப்பாட்டுப் படலம்; 9; 1-2)

இன்ப நிலையில் முரசு இனிது ஒலித்து அனைவரையும் மகிழ்வுடன் வரவேற்கிறது. மக்களை அழைத்து ஓர் இடத்தில் கூட்டுவதற்காகவும் முரசறையப் படுகிறது.

'கலைஞர் கூறிய மொழியுணர்ந் துலகுணர் கருத்தின்
அலைவி லாதிறை யாரையும் முரசறைந் தீட்டி
(ஏறுமுக்கிற் பாசறை வகுத்த படலம்; பா. 7;1-2)

ஒற்றரின் கூற்றை அனைவருக்கும் உணர்த்திக் கூற விரும்பிய தளபதி முரசறைந்து எல்லாரையும் ஓரிடத்தில் கூட்டுவிக்கிறான், குத்பாப் அவர்களிடம் பேசுகிறான்.

போர்க்களத்தில இரவு பகலாக முரசின் முழக்கம் கேட்டுக் கொண்டே இருப்பதினால வீரர்கள் தூங்காமல் விழித்துக் கொண்டு இருக்கிறார்கள்.

'அரவமும் களிகூத் தாடலும் பாட்டின்
ஆர்வமும் கண்டமுர சார்ப்பும்
இரவினும் பகலும் சுற்றெலாம் உறங்கா
திருந்தன அனீகமும் காதம்.'
(மேற்படி; 68; 2-3)

போர்க்களத்தில் வீரர்கள் ஆடுவதையும் பாடுவதையும் இப்பாடல் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணலாம். இரவு பகலாக முரசமும் அதிர கிறது.

போரிடத்தில் சபலா என்ற வீரன் நின்ற நிலையைப் புதுகுஷ்ஷாம் விளக்குகிறது.

'இடிகட லெனமுர சியம்ப அங்கங்கள்
நடிதர நின்றனன் நடுவண் தோற்றவே'
(சபலா முதற்போர்புரி படலம்; பா. 136; 3.4)

வீரவுணர்வு கொடுக்க முரசறைவது வழக்கம். அதன் ஒலி நரம்பூடு பரவி வீரமுறுக்கேற்றும் ஆற்றல் உடையது. முரசம் இயம்ப வீரம்

விளங்க அனைவருக்கும் நடுவில் சபலா நிற்கிறான். முரசொலி அவனுடைய வீரவுணர்வைத் தட்டி எழுப்பி நாடி நரம்புகளை முறுக்கேற்றுகிறது.

போருக்குப் புறப்படும் போது முரசு முதலிய வாத்தியங்கள் இசைக்கப்படுவதை ஒரு பாடல் விளக்கிக் காட்டுகிறது.

'வீதிதொறும் மீறுபறை வெம்முரசம் மொந்தை
ஆதிபல வாக்கியம் அதிர்ந்தன'
(மாகான் முதற்போர்புரி படலம்; பா. 4; 1-2)

பறை, முரசு, மொந்தை ஆகிய மூன்று வாத்தியக் கருவிகள் போர்ப் புறப்பாட்டில் ஒலிக்கின்றன.

வீரர்களுக்குப் பலவற்றை விளக்கி அறிஞர் கூறும்போது முரசின் விதமும் கூறுகின்றனர்.

'அரசியல் விதமும் ஏந்தும்
அணிவிதம் விருதின் பான்மை
முரசினின் விதமும் சூடும்
முடிகளின் விதமும் ஆளும்
அரசினின் விதமற் றெல்லம்
உளுற்றினர் யெசுகப் ஈன்ற
விரைசெறி புயத்து மன்னர்
மனாசிபென் றியம்பு மிக்கார்'
(கிறக்கீல் புறப்படு படலம்; பா. 66)

முரசுக்கு எவ்வளவு மதிப்பு தரப்படுகிறது என்பதை இந்தப் பாடல் நன்கு விளக்கும். அரசியல் விளக்கம் தருமிடத்தில் முரசும் விளக்கப் படுவது அதன் சிறப்பை எடுத்துக் காட்டும். மனாசி புபுனு யெசுகபு முரசு ஒலிக்கும் விதம் பற்றி விளக்கியுள்ளார்.

முரசைத் தவிர வேறு பல கருவிகள் போர்க்களத்தில் முழங்கப் படுவதையும் புதுகுஷ்ஷாம் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறது. கம்பராமாய ணம், கந்தபுராணம் ஆகியவை இவ்வாறு போரிசைக் கருவிகளை வரிசைப்படுத்திக் கூட்டாகக் குறிப்பிட்டுள்ளதைப் போன்று இந்த இலக்கியமும் கூறியுள்ளது.

'பேரி பணவம் துடிமுருகு
பீலி காளம் திண்டிமநீள்
தாரை முழவு நவுளி பம்பைத்
தடாரி கொம்பும் எக்காளம்
பாரும் விசும்பும் புரண்டுவிழு
மாறு படர்ந்த பெருஞ்சேனை
மாரி யனைய படையுய்த்து
வகைபற் பலவுந்தொகை மொய்த்தார்'

(கன்சரீன் கொண்ட படலம்; பா. 111)

இப்பாடலில் பேரிகை, பணவம், துடி, முருகு, பீலி, காளம், திண்டிமம், தாரை, முழவு, நவுளி, பம்பை, தடாரி, கொம்பு, எக்காளம் ஆகிய பதினான்கு கருவிகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் தாரை, காளம், பீலி, எக்காளம், கொம்பு ஆகிய ஐந்தும் ஊது கருவிகள்.

போர்க்கள மகிழ்வில் சில இசைக்கருவிகள் முழங்கப்படுவதை ஒரு பாடல் விரித்துரைக்கிறது.

'ஆகு ளித்திசை முழக்கினர் அணியணி தோறும்
காக ளத்தொனி விளக்கினர் விருந்தினம் கலித்து'

(எறுமுக்கிற் பாசறை வகுத்த படலம்; பா, 40; 1-2)

ஆகுளி முழக்கம் திசையெலாம் முழக்கப்பட்டது. காகளம் எங்கும் ஒலி எழுப்பியது. இது மகிழ்ச்சி ஆரவாரமாகக் கேட்டது.

'வெங்கேதன நிரைபேரிகை விண்டாரிடி யென'

(மேற்படி; பா. 47;1)

என்பதில் பேரிகை இடியென முழங்கப்படுவதைக் காணலாம்.

'தகைதருந் தலத்தின் நிறுத்தன முழங்கும்
தண்ணுமை விண்ணதிர் தண்டம்'

(மேற்படி; பா. 58;4)

என்பதில் தண்ணுமை ஒலி விண்ணதிர முழங்குகிறது. படைஞர் இசைக்கலங்களின் ஒலி கேட்டு எழுகின்றனர்.

'கொம்புமுழ வும்பறையொ டுங்குழ லிரங்கும்
பம்பையொலி துன்றுபு படர்ந்தன எழுந்தார்'

(சபலா முதற்போர்புரி படலம்; பா, 54; 1-2)

கொம்பு, முழவு, பறை, குழல், பம்பை ஆகிய வாத்திய கருவிகள் ஒலித்து வீரர்களை எழச் செய்தன.

போர் தொடங்குகிறது. 'துண்ணெனப் பல்லியம் துளக்க கலாயினார்.' (மேற்படி; பா. 155; 4) பலவகைக் கருவிகள் முழங்கின.

'கதித்த சச்சரி அடுந்துடி காகள முரசம்
கொதித்த ஆர்ப்பினொ டறுகடல் அடித்தலை குலவ'
(மேற்படி; பா. 156; 1-2)

படை எழுகிறது. சச்சரி, துடி, காகளம், முரசம் ஆகியவை ஒலிப்பதைக் காணலாம்.

'பேரி பம்பைபண வந்திமிலை
துந்துமி பெரும்பறை முழாம்
பூரி கொம்புபல வங்கியம்
இரண்டுபடை பொங்கும் ஒலியால்'
(மூன்றாம் போர்புரி படலம்; பா. 55; 1-2)

பேரிகை, பம்பை, பணவம், திமிலை, துந்தமி, பெரும்பறை, முழாம் பூரிகொம்பு ஆகிய கருவிகள் ஒலிக்கவும் இருபடைகளும் வீரத்துடன் எழுந்தன.

'பொன்பீலி யுங்குழல் நெடுங்காளமும்
துடிபெரும் பேரியும் தவிலும்
வன்பாரி யந்திசைகள் மன்பாரதிர்ந்
துழல வண்டார் திரண்டனர்'
(மாகான் போர்புரி படலம்; பா. 94; 1-2)

இப்போரில் பீலி, குழல், காளம், துடி, பேரிகை, தவில் ஆகிய கருவிகளை இசைதத குறிப்பு தரப்பட்டுள்ளது.

'திசைதுன்னிய முரசந்தவி றிடிமன்பல வோசை
மிசைதுன்னிய தொருவாருதி மேலேழுள கடலும்'
(மாகான் வதைப் படலம்; பா. 43; 1-2)

என்று கூறுவதில் முரசம், தவில், திடிமன் போன்ற கருவிகள் ஒலிக்கின்றன. எண்டிசையிலும் பல்வகை வாத்தியம் முழங்கியதையும் குறிப்பிடுகிறது இந்த இலக்கியம். (உமறுகத்தாப் பைத்துல் முகத்திசுக்கு-எழுந்த படலம்; பா. 183; 1)

மேலும் பல போரிசைக் குறிப்புக்கள் புதுகுஷ்ஷாம் நூலில் காணப்படுகின்றன.

'பீலிமுர சந்துடி பெருங்குழன் முழாமற்
றோலமிடு பேரொலி யினூர்முதல் நடுங்க'
(கிறக்கீல் புறப்படு படலம்; பா. 104; 1-2)

என்றும்,

'குழற்கா களமற் றுளவியங்கள்
குறிப்பாம் விருதும் பலபுறமும்'
(பனீத்தானூசு ஈமான் கொண்ட படலம்; பா. 23;3)

என்றும் கருவிகளின் குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன.

புதுகுஷ்ஷாமில் பீலி, காளம், தாரை, கொம்பு, எக்காளம், குழல் ஆகிய ஆறு ஊதுகருவிகளும முரசு, பறை, மொந்தை, பேரிகை, பணவம், துடி, முருடு, திண்டிமம், முழவு, நவுளி, பம்பைர தடாரி, ஆகுளி, தண்ணுமை, சச்சரி, திமிலை, தவில், திடிமன், முழா ஆகிய பத்தொன்பது தாளவிசைத் தோற்கருவிகளும் ஆக மொத்தம் இருபத்தைந்து இசைக் கருவிகள் இடம் பெற்றுள்ளதாக இதுவரை கிடைத்துள்ள தொகுதிகளைக் கொண்டு அறிய முடிகிறது.

புதுகுஷ்ஷாம் ஒரு போர்க்காவியம். ஆகையினால் மக்கள் தங்களுடைய பலவகையான வாழ்க்கை முறைகளில் பயன்படுத்தும் வேறு வகையான இசைக் கருவிகளைப் பற்றி அறிய சிறப்பான வாய்ப்பு இல்லை. இருப்பினும் வேற்று நாட்டு வரலாற்றை விளக்கும் காப்பியத்தில் இந்த அளவுக்குத் தமிழ்நாட்டு வழக்கத்திற்கு ஏற்ப இவ்வளவு கருவிகளைத் தந்துள்ளது புலவரின் தமிழ் மரபு வழி வந்த திறமையை நன்கு புலப்படுத்திக் காட்டுவதாகும் என்பதைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுக் கூறத்தான் வேண்டும்.

நாகூர் புராணத்தில் இசைக் குறிப்புக்கள்

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த புலவர் குலாம் காதிறு நாவலர் இயற்றிய நாகூர் புராணம் பல இசைக் குறிப்புக்களை மிகச் சிறப்பான முறையில் தாங்கி மலர்ந்துள்ளது. அதிலுள்ள விவாகப்படலத்தில் நான்கு பாடல்கள் இசைச் செய்திகளை மிக விரிவாகத் தருகின்றன. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த, நாகூர் ஆண்டவர் என்று இன்று போற்றப்படும் சாகுல்ஹமீது ஞானியின் மகனாகிய யூசுபுசாஹிபு ஞானிக்கு ஆண்மக்கள் அறுவரும் பெண்மக்கள் இருவரும் இருந்தனர்

இவ்எண்மருக்கும் நாகூரில் நடந்த திருமணச் செய்தியை விவாகப் படலத்தில் விரிவாகக் கூறும்போது இசைக் குறிப்புக்களையும் நாவலர் தந்துள்ளார்.

குலாம் காதிர் நாவலர் ‘இசை நுணுக்க இன்பம்’ என்ற இசை நூலையும் இயற்றியுள்ளதாகத் தெரிய வருகிறது.[6] ‘நாகூர் புராணத்தில் அவர் தந்துள்ள இசைக் குறிப்புக்கள் இவர் பழைய தமிழிசை பற்றிய அரிய கருத்துக்களை முயன்று கற்றுத் தேறி யுள்ளவர் என்பதைப் புலப்படுத்திக் காட்டுகின்றன.

திருமணத்தின் போது இசைக்கப்பட்டுள்ள கருவிகளைப் பற்றி ஒரு பாடலில் விளக்குகிறார்.

‘சீரிய தடாரி யார்ப்பத்
திண்டிமங் கறங்கப் பக்கற்
சாரியற் றுடியி ரட்டத்
தண்ணுமை யியம்ப மல்கு
மூரியந் திரிகை விம்ம
முழவமற் றிசைப்ப முன்னந்
தூரிய முதற்றாய்ஞ் ஞின்று
தொனிப்பவாய் திறந்த தன்றே’

(விவாகப் படலம்; பா. 82)

மணவினையில் தடாரி, திண்டிமம், துடி, தண்ணுமை, ஆமந் திரிகை, முழவம் ஆகிய தாளவிசைக் கருவிகள் இசைக்கப்பட்டது. குறிப்பிடப்படுகிறது. ஒவ்வொரு கருவியின் இசைத் தன்மைக்குத் தக்கவாறு இசையியல்புச் சொற்களை இணைத்திருப்பது சிந்தித்து உணர்வுடன் சுவைக்கத் தக்கது.

அடுத்து, குழலின் தன்மையை பழைய இசை நூல் வல்லாரின் கருத்துக்குத் தக்கவாறு விளக்கிக் காட்டியுள்ளார்.

‘ஒண்கழை சந்தம் வண்மை
யுற்றசெங் காலி மற்ற
வெண்கல மிசைய வின்பம்
விழைகருங் காலி செய்து

6. Bibliography of Indian Literature, Sahitya Akadamy, P. 95.

பண்கெழு விதியி னாகப்
பஃறுளை துளைக்கப் பட்டு
மண்கொள நீண்ட வண்ண
வங்கிய மிமிரச் சார்ந்து'

(மேற்படி; பா. 83)

குழல் அக்காலத்தில் வங்கியம் என அழைக்கப்பட்டுள்ளதை அறியலாம். அது இக்காலத்து நாதசுவரத்தைக் குறிக்கும். அது கழை, சந்தனம், செங்காலி, வெண்கலம், கருங்காலி ஆகிய ஐந்தினாலும் நன்கு கண்டு செய்யப்படும். விதிமுறைப்படி அதில் துளையிடப்படும் என்பதை நாவலர் குறிப்பிடுகிறார். அது நீண்டதாக இருக்கும். பண்ணமைத்து இசைக்கத்தக்கதாய் அமையும். இவற்றை முற்கால இசை நூல்கள் வாயிலாகவும் அறியலாம்.

அடுத்ததாகப் புலவர் யாழிசைக்கும் முறையை நன்கு விளக்குகிறார்.

'இருபஃ தொன்றும் பத்தோ
டொன்பதும் இரண்டாம் எட்டும்
மருவுமோர் ஏழு மாக
வருமிணை கிளைநட் போடு
பொருபகை பிரிவின் யாத்த
புரிநரம் புடைய நாற்பேர்
தருவகை யாழ்க ணின்று
தயங்கமற் றதனைச் சார்ந்து'

(மேற்படி; பா. 84)

யாழை எவ்வாறு பகை, நட்பு நரம்புகளைத் தெரிந்து வாசிக்க வேண்டும் என்பதைப் பழைய இசையிலக்கண முறையில் விளக்கியுள்ளார். ஆமந்திரிகை பற்றி அடுத்துக் கூறுகிறார்.

'செழுமுழ வொலிக்கும் ஆமந்
திரிகையி னான்ற மாக்கள்
வழுவில் காட்டு நிறம்பண்
ணாமாளத்தி வகைகள் காட்டி
இழுமெனுந் தாளம் நான்கின்
நேற்றிறக் கிசையி னார்ப்ப

முழுதுறு கீதங் காய
முட்டிய வெழுந்த தன்றே'
(மேற்படி; பா. 85)

முழவும் ஆமாந்திரிகையும் முறையாக நான்கு தாளத்திற்கும் ஒத்த முறையில் எவ்வாறு இசைக்க வேண்டும் என்பதை இந்தப் பாடலைக் கொண்டு காட்டுகிறார். குழலும் யாழும் பண் இசைக்கவும் அவற்றுக்குத் தக்கவாறு முழவும் ஆமாந்திரிகையும் தாளத் தட்டுகள் கொடுத்து உதவ வேண்டும்.

குணங்குடி மஸ்தான் சாகிபின் பாடலிசை

இறையுணர்வு மிக்க குணங்குடி மஸ்தான் சாகிபின் பாடல்கள் இசைநயம் மிக்கவை. தாயுமானவர் பாடல்கள், வள்ளலார் பாடல்கள் போன்று இறைப்பற்றும். இசையுணர்வும் மிக்கப் பாடல்களைக் குணங்குடி மஸ்தான் இனிமையும் சுவையும் மிக்குப் பாடியுள்ளார். இசை அவருக்குக் கைவந்த கலையாகக் காணப் படுகிறது. சமய வேறுபாடின்றி இசையானது இறையுணர்வு கொண்டவர்களுக்கு மிகவும் உதவியுள்ளதை மஸ்தான் பாடல்களைக் கொண்டு நன்கு அறியலாம்.

நாதவுணர்வு

இசைக்கு அடிப்படை ஒலி. அதுதான் நாதம். நாதத்தை இறையாகவே அன்பர்கள் கருதியதைப் பக்தி இலக்கியங்களில் காணலாம். மஸ்தான் அவ்வுணர்வில் சைவ வைணவப் பெரியார்களுடன் ஒத்துச் செல்வதை அவருடைய இறையுணர்வுப் பாடல்களைக் கொண்டு நன்கு அறியலாம். குணங்குடி மஸ்தானின் சில பாடல்களைக் கண்டு இதை உணரலாம்,

'நானாகி நீயாகி அவனாகி அவளாகி
நாதமொடு பூதமாகி' (பா.37;3)

என்று கூறுவதில் மஸ்தானுடைய இறைக்கருத்து விளங்கும். நாதத் தத்துவத்துக்குச் சிறப்பிடம் தருவதைக் காணலாம். இக்கருத்துக்கு மிக அழுத்தம் கொடுக்கும் நிலையில்,

'நாதாந்த மூர்த்தியர்கள் கோடிநன் மவுனகுரு
நாதாக்கள் கோடி கோடி' (பா.109;1)

என்று பாடுவதில் இறைவனை நாதமாகவே கண்டு பரவசம் கொள்வதைக் காணலாம்.

வேதாந்த சாரத்தை நாதமாக அருளும் இறைவன் என்ற கருத்தும் வெளிப்படுகிறது.

'நாதநா தாந்தவே தாந்தசா ரத்தையும்
நயந்துதந் தருள்புரியவும்' (பா. 178;3)

இறைவனை நயந்து வேண்டினால் தான் நாதாந்த சாரம் மனிதனுக்குக் கிடைக்கும். இறையருள் இன்றி நாதத்தின் தன்மையை மனிதன் உணரமுடியாது. சாதாரண நிலையுடைவர் களால் நாதத்தின் இயல்பை நன்கு அறிய இயலாது.அது அரியது. புரிவதற்கு அப்பாற்பட்டது. இறையருளால் நாதவுணர்வு கை கூடும். இதை உணர்ந்த மஸ்தான் நாதத்தின் இயல்பைத் தான் அறிவதற்காக இறையருளைக் கெஞ்சுகிறார்.

'நாதநா தாந்தம் முழங்குமோர் தெய்வசந்
நிதியில் விட்டருள் புரியவும்,' (பா. 208;1)

அவர் இறைவனை வேண்டுகிறார். இறைவனை உணர்வார்க்கன்றி நாதத்தின் இயல்பு மற்றவர்களுக்குச் சரியாகப் புரியாது.

நாதத்திலிருந்து முகிழ்ப்பது இசைக்கலை. அதன் முறைப் படுத்தப்பட்ட உருவாக இசை விளங்குகிறது. நாதவுணர் வற்றவர்கள் இசைக் கலைக்கு உரியவர்கள் ஆகமுடியாது. இறையருளே நாதத்தைப் புரியச்செய்வது. ஆகையினால் இசையின் இயல்புகளை உணர வேண்டுமானால் இறையுணர்வு தேவை. அது இல்லாதவர்களால் இசையை உணரவோ அறியவே முடியாது. இறைவுணர்வு மனத்தை ஒருநிலைப்படுத்தும். கூர்மையான சிந்தனையைக் கொடுக்கும். முழுமையான ஈடுபாட்டை ஏற் படுத்தும்.

மனமானது முழுமையாக ஈடுபட்டால் தான் இசைக்கலை ஒருவருக்கு வாய்க்கும். ஒருநிலைப்படுத்தியே இசையைப் பயில வேண்டும். சாதனை இன்றி இசையின் தன்மைகளை உணர முடியாது. தூயமனச் சிந்தனையுடன் முழுநிலையாக ஈடுபட்டு அணுகுவோருக்கு இசைக்கலை ஓர் அரிய சாதனையாக அமையும். நாதவுணர்வு இறையுணர்வுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. என்பதைக் குணங்குடி மஸ்தான் தன்னுடைய கொள்கைகளில் ஒன்றாகக் கொண்டுள்ளார். ஆகையினால் அவருக்கு இசைக்கலை சாதனையாகியது.

பாடலுணர்வு

இறைநாட்டத்துக்குப் பாடல் உதவுவதாக மஸ்தான் கருதுகிறார். பாடல் திறனும் நாதாந்தமாகிய இறைவனே அருள வேண்டும் என்பது அவரது வேண்டுதல்.

'நாடவும் பாடவும் தேடவும் அடிமையினை
நம்பவும் அருள்புரியவும்' (பா.156;2)

இறைவனை நாடவும் அவனைப் பற்றிப் பாடவும் அவனைத் தேடவும் இறையருள் வேண்டும் என்று மஸ்தான் இறையருளை வேண்டுகிறார். தன்னை இறைவனுக்கு அடிமைப்படுத்தியே இவற்றை வேண்டுகிறார். இறையருளின்றிப் பாடல் பாடுவது சரியாக அமையாது என்பது குறிப்பு.

இளமையில் இறைவனைப் பற்றிய பல செய்திகளைக் கதைகளாக இவர் கேட்டிருக்க வேண்டும். அவை பாடல்களாக அமைந்திருந்தன என்பதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

'பாடிப் படித்த கதையெல்லாம்' (பா. 218;3)

என்று மஸ்தான் கூறுவதில் இது விளங்கும். இவர் பல ஆசிரிய விருத்தங்கள் பாடியுள்ளார். அவற்றை இசைத்துப் பாடலாம். இவைதவிர மஸ்தான் பலவித இசைப் பாடல்களைப் பாடி யுள்ளார். அவற்றைத் தனித்தனியாகக் காண்பது பயனாகும்.

ஆனந்தக் களிப்பு - இசைப்பாடல்

இறைவுணர்வில் மூழ்கித் திளைக்கும் குணங்குடி மஸ்தான் அந்த ஆனந்தக் களிப்பில் இசைப்பாடல்கள் பலவற்றைப் பாடுகிறார். உணர்ச்சி அலை மோதும் பாடல் ஒன்றைப் பார்க்கலாம்.

'இரக்கத் துணிந்து கொண் டேனே எனக்
கிருக்கும் குறைமுழுதும் நீகழ்த்திக் கொண் டேனே-இரக்'

இப்பகுதி பாடலின் பல்லவிப் பகுதியாக அமைகிறது. இதை யடுத்துச் சரணங்கள் முப்பத்தெட்டாகப் பெருகிப் பாய்கின்றன.

(i) 'கொடிகட்டிக் கொண்டெழு கோடி—தனங்
குவித்தந்த மகிழ்ச்சியாற்கூத்து களாடி
கெடுபுத்தி யுடையோரைக் கூடி – யானுங்
கெட்டலையாமலே கெதிபெற நாடி—இரக்....'

(ii) 'சொற்கடங் காச்சுக ஞானம்—தன்னிற்
சும்மாவிருக்குஞ் சுகமதே மோனம்
எட்கிடை யாயினும் பானம்—தன்னை
எடுத்துண் டிருப்பதற் கிச்சித்தே யானும்- இரக்.'

இவ்வாறு சரணங்கள் பலவாக அமைகின்றன. இவற்றின் அமைப்பை நன்கு கண்டு உணரலாம். இரண்டிரண்டு அடிகளாக உள்ளன. எதுகை அமைப்புடன் அமைகின்றன. ஒவ்வொரு அடியும் இடைமடக்காய் வரும். மடங்குமிடத்தில் ஈற்று எதுகையாகி உள்ளதைக் காணலாம். முதல் சரணம் கோடி, ஆடி, கூடி, நாடி, என்று அடிகள் இடையிலும் கடையிலுமாக முடிவதைக் காணலாம். இத்தகைய அமைப்பு இசை கூட்டுவதற்கு வாய்ப்பாக அமையும். கீர்த்தனைப் பாடல்கள் இவ்வாறு அமைவதைக் காணலாம். இந்த ஆனந்தக் களிப்புப் பாடல் ராகதாளத்துக்குப் பொருத்தமாக உள்ளது. பாடி உணரலாம்.

கண்ணிப் பாடல்கள்

இரண்டு அடிகளில் வரும் கண்ணிகள் இசை அமைத்துப் பாடுவதற்கு வாய்ப்பாக உள்ளது. குணங்குடி மஸ்தான் கண்ணி அமைப்பில் சில பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். அவற்றுள் ஒன்று நிராமயக் கண்ணி. இதில் இருநூற்று எண்பதொரு கண்ணிகள் உள்ளன. அனைத்தும் இசைத்துப் பாடுவதற்கு ஏற்றவை. அவற்றின் அமைப்பைக் காண்பது நன்று.

(i) ஆதி முதலே யகண்டபரி பூரணமென்
றோதுங் குணங்குடி கொண் டோனே நிராமயமே

(ii) தேசிக னானென்றே திருநடன மாடுகின்ற
வாசாம கோசரமே வாழி நிராமயமே.

(iii) கண்ணே மணியேயென் கண்ணிறைந்த காரணமே
விண்ணே மெய்ஞ்ஞான வெளியே நிராமயமே.

கண்ணிகளின் அமைப்பு நன்கு சிறக்கப் பாடியுள்ளார். ஒவ்வொன்றும் 'நிராமயமே' என்ற முடிவைப் பெறுகிறது. இசையிணைப்பதற்கு வாய்ப்பாகச் சொற்கள் கோவையாக இணைக்கப் பெற்றுள்ளன. இவற்றைச் சிறந்த இசைப் பாடல்களாகக் கருதுவது தவறில்லை.

இசைக்காக இவ்வளவு எண்ணிக்கையுடன் பாடி இருப்பதைச் சித்திக்கலாம். கண்ணிகள் பொதுவாக ஒரே இசையமைப்பு கொண்டனவாக இருக்கும். ஆகையினால் இத்தகைய பேரளவான எண்ணிக்கை இசைக்குப் பொருந்துவதாக இராது என்று எண்ணுவது சரியே. ஆனால் குணங்குடி மஸ்தானின் பாடலின் நோக்கம் இசை மாத்திரம் அன்று. இப்பாடல்கள் புகட்டும் யுணர்வே அவருடைய முக்கியமான நோக்கம். இசையாகக் கொடுத்து இன்பவுணர்வுடன் மக்கள் இக்கருத்துக்களைப் பெற்றுப் பயனடையவேண்டும் என்று விரும்புகிறார். இசைக்க விரும்புவோர் தேவையானவற்றை தேர்ந்தெடுத்துக்கொள்வதற்கு மறுப்பில்லை. இசை என்ற நிலையிலும் மஸ்தான் பாடிய கண்ணிகள் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளன என்பதற்கு ஐயமில்லை.

நிராமயக் கண்ணி போன்று குணங்குடி மஸ்தான் பராபரக் கண்ணி, றகுமான்கண்ணி, எக்காலக்கண்ணி ஆகியவற்றையும் இசைநயம் பொலியப் பாடியுள்ளார்.

> 'உத்திக்கு முணர்வன்றி யுணர்வோ டுணர்வொன்றிக்
> கத்திக்குங் குணங்குடியென் கண்ணே றகுமானே'
> (றகுமான்கண்ணி; 100)

என்ற கண்ணியின் பொருள் நிறைவைக் கண்டு குணங்குடி மஸ்தானின் அருள்நிறைவை உணரலாம். இசையும் உண்டு. பசையான கருத்தும் நிறைவாய் உண்டு.

கீர்த்தனைகள்

மஸ்தான் கீர்த்தனைகள் பாடுவதிலும் வல்லவர் என்பதைக் காட்டியுள்ளார், புன்னாகவராளி ராகத்தில் அடசாப்புத் தாளத்துடன் அவர் பாடிய கீர்த்தனையைப் பார்க்கலாம்.

பல்லவி

'பரமுத்தன் குணங்குடி தெருவில் வரும்பவனி
பார்த்து வருவோம் வாருங்கள்

அநுபல்லவி

வரமுத்தர் சுரர்கணப் தரமுற்றவர்களிரு
புரமொய்த் தினியதுதி தரமுத்தியருளுநம்—பரமுத்தன்

சரணம்

சாத்திர வேதஞ் சலாம்—சலாம் சலாமென்ன
ஜகஜோதி மின்னல் பளீர்—பளீர் பளீரென்ன

பேர்த்துளம் போற்றும் றகீம்—றகீம் றகீமென்ன
பிஸ்மில்லா கிற்றகுமா னிற்றகீமென்றுள்
அசை யாம லொருநிலை விசுவாச மருளும்நம் — பரமுத்தன்
(குணங்குடி மஸ்தான் திருப்பாடற்றிரட்டு; பக். 257)

காட்டியுள்ளது போன்று நாலு சரணங்களைப் பாடியுள்ளார். ஒலிச் சுவைக்காகச் சொற்களைத் திருப்பித் திருப்பிக் கூறியுள்ளதைக் காணலாம். ஈற்றெதுகை அமைப்பு இசைக்கு மிகவும் ஏற்றது. அம்முறையை மிகச் சிறப்பாகக் கையாண்டுள்ளார். கூற விரும்பிய பொருளுக்கும் குறை வைக்கவில்லை. இசைநயம் மிக்க ஒரு கீர்த்தனையாக இது விளங்குகிறது.

இதைப் போன்று சௌராஷ்டிரம் ராகம் சாப்பு தாளத்தில் 'இல்லல் லாகூவென் றென்னை' (பக். 258) என்று தொடங்கும் கீர்த்தனையைப் பாடியுள்ளார். மேலும் பந்துவராளி ராகம் சாப்பு தாளத்திலும், (பக். 261) கல்யாணிராகம் சாப்பு தாளத்திலும் (பக். 263), பைரவி ராகம் சாப்பு தாளத்திலும் (பக். 269), கேதார கௌளம் ராகம் ஆதிதாளத்திலும் (பக். 270), சவேரிராகம் சாப்பு தாளத்திலும் (பக். 271) கீர்த்தனைகள் பாடியுள்ளார். குணங்குடி மஸ்தான் பாடியுள்ள இருபத்திரண்டு கீர்த்தனைகள் அச்சுருவில் இன்று பாடுவதற்காகக் கிடைக்கின்றன.

பல ராகங்களில் வெவ்வேறு தாள அமைப்பில் கீர்த்தனைகளை உருவாக்கி உள்ளார். அனைத்தும் இனிய இசைப்பாடல்கள். கருத்துச் செறிவுள்ள இறைப்பாடல்கள். இத்தனைச் சிறப்புக்களுடன் இவ்வளவு இசைப்பாடல்கள் பாடிய குணங்குடி மஸ்தான் இசை யறிவும் அதில் மிகுந்த ஈடுபாடும் கொண்டவராகத்தான் இருக்க முடியும். தமிழர் இசைக்கு இவருடைய பாடல்கள் ஆக்கமாக அமைந்துள்ளன என்பதற்கு ஐயமில்லை.

இவருடைய பாடல்களுக்கும் பிற்காலப் பக்திப் பாடல்களுக்கும் நிரம்ப ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. சமய வேறுபாட்டுக்கும் இசைத் தன்மைக்கும் தொடர்பு இல்லை என்பதை மஸ்தான் பாடல்கள் மிகத் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. இறையுணர்வு இசையுணர்வைச் சமய வேறுபாடின்றி ஊட்டுவதை இவருடைய இசைப்பாடல்கள் வாயிலாக நன்கு உணரலாம். இசை கனியும் பாடல்கள் இறை வுணர்வுக்கு ஆக்கமாகவும் ஊக்கமாகவும் அமைவதை அனைத்துச் சமய இறைப் பற்றாளர்களின் பாடல்களிலிருந்தும் அறிய முடிகிறது. மஸ்தான் தமிழனாய்த் தமிழ் மரபின் காப்பாளனாய்

விளங்குவதை அவருடைய அனைத்துப் பாடல்களும் சிறப்பாக விளக்கிக் காட்டுகின்றன.

நெய்னா முகம்மதுப் பாவலரின் இசைப் பாடல்கள்

நெய்னா முகமதுப் பாவலர் இசைப் பாடல்கள் பலவற்றை இசையறிவு விளங்கச் சிறப்பாக இயற்றியுள்ளார். அவை பெரும்பாலும் கர்னாடக இசையில் அமைந்துள்ளன. ராக தாளத்துடன் பாடல்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணங்கள் அமைப்பில் காணப் படுகின்றன. அவர் பாடியுள்ள ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

ராகம் : தோடி தாளம் : திரிபுடை

பல்லவி

அஞ்சலியாயோ என்நெஞ்சமே—அவனல்லாது
ஆருண்டு உனக்குத் தஞ்சமே (அஞ்)

அனுபல்லவி

பஞ்சபூதங்கள் கலந்த
துஞ்சுமணிக் கிரணவாசல்
மிஞ்சுமாசனம் பள்ளிகொ
ளுஞ்சிவன்றனை எந்நாளும் (அஞ்)

சரணங்கள்

(i) அண்டமும் அவங்கும்பகி
ரண்டமும் கிரிபூச்சக்ர
கண்டமும் அமராபுரி
பிண்டமும் அமைத்தான்தன்னை (அஞ்)

(ii) துரியனை துரியாதீத
அரியனை எல்லாப் புகழ்க்கு
முரியனை யறிதற்கொண்ணாப்
பெரியனை றகுமானை நீ (அஞ்)

(iii) நித்தமும் நெய்னாமுகம்ம
துத்தமும் எழில்விளங்க
சுத்தமும் யாறும்பல்லோர்செய்
குற்றமும் பொறுப்பான்தன்னை (அஞ்)

(குருஸ்தோத்திரடாவி; பா. 1; பக். 1)

தோடிராகத்தில் திரிபுடை தாளமிட்டு இந்தப் பாடலைப் பாடிப் பார்த்துப் பாவலரின் இசைப் பாடல் படைக்கும் திறனைக் கணக்கிட வேண்டும். சொற்களை ஒலிநயத்துடன் அமைத்திருக்கும் பாங்கு நன்கு உணர்வதற்கு உரியது. பாவலர் இந்த இசைப் பாடல்கள் எதுகை, மோனை அமைப்பு நன்கு அமைந்துள்ளது. ஆனால் இத்தகைய பாடல்களுக்குத் தேவையான இயைபு மோனை பாடலடிகளின் இறுதியில் அமையவில்லை என்பதைக் காண வேண்டும். இவர் முறையான இசைப் புலமை மிக்கவர் என்பது உறுதி. கர்னாடக இசை தமிழரிடம் புகுந்த பின்னர் எழுந்த கீர்த்தனைப் பாடலாக இது விளங்குகிறது.

அமிர்தகவி சாயபு மரைக்காயர் பாடல்கள்

சாயபு மரைக்காயர் காரைக்காலைச் சேர்ந்தவர். இவருடைய இனிமையான இசைப்பாடல் திறனைப் பாராட்டி இவரை அமிர்த கவி எனப் பாராட்டியுள்ளனர். இவருடைய 'மஹ்பூப் பரபதக் கீர்த்தனம்' என்ற இசைநூல் 1911 ஆம் ஆண்டு அச்சாகி வெளி யிடப்பட்டுள்ளது. இது சிங்கப்பூரில் பதிப்பிக்கப் பெற்றுள்ளது.

நூலின் முன்பகுதியில் ஒரு வண்ணம் (பாடல்) நாதநாமக் கிரியை ராகத்தில் ஆதி தாள அமைப்பில் காணப்படுகிறது. அதன் அமைப்பு அறிவதற்கு உரியது.

'அஹதுஹதாகி வாஹிதத்தா அழகிய சிபத்தாய்
அருள்பம்பு மாசமதியத்தா யாகியநூறாய்
அறிதற்கின் சானுல்ஹக்கீகத்தா யவையிவையவைக்கும்
அற்புத மாமதிவாசித்தா யபூலருவாஹாய்
ஆதரவாவ விநோத மனோதய
ஆரியத்திருப்பொரு ணேரியருள்வாய்'

(முற்பகுதி; பக். 25)

இதன் அமைப்பு, நடை ஆகியவைத் தமிழுக்கு உரியவை. பொருள் இஸ்லாமியச் சமயத்துக்கு உரியது. இசை கர்னாடகச் சங்கீதத்துக்கு உரியது. ஆனால் வண்ணம் என்பது பழைய தமிழிசை அமைப்பைச் சார்ந்தது. இத்தனையும் மனத்தில் கொண்டு இந்த இசைப் பாடலின் தன்மையைக் காண முயலலாம். இந்த வண்ணம் பதினாறு பாடல்களைக் கொண்டது. எடுத்துக்காட்டியுள்ளது அவற்றுள் முதற்பாடல்.

பல பதங்களை இசையமைப்பில் சாயபு மரைக்காயர் பாடியுள்ளார். அவற்றில் ஒன்றைக் காணலாம். பதங்களை எவ்வாறு இசைக்க வேண்டும் என்ற குறிப்பும் எந்த ராக தாளத்தில் பாட வேண்டும் என்ற அறிவிப்பும் தொடக்கத்திலேயே தரப்பட்டுள்ளன.

பதம் 2

(சந்ததமா எனுமிசையில் பாடுக)
ராகம் : செஞ்சுருட்டி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

தந்தாளையா தருணமிதுவேளை செந்தாளை (தந்)

அனுபல்லவி

மந்தரத் தருக்கள் சூழ மாமதினாவில் வாழும்
கந்ததமதிகமழுங் கற்பகப் பாதமே நாளும் (தந்)

சரணங்கள்

(i) மோசமாய்ப் புவியென்னை
முழுகிடச் செய்யு முன்னே
யாசிநபி யென் மன்னே
யடியேற் கிரங்கு மின்னே (தந்)

(ii) பாவக் கடலின் முங்கி
பரதவிக்காமற் றாங்கி
ஆவியொடுங்கா முன்னே
அருள்வீர் கலிமா தன்னே (தந்)

(iii) மங்கை யாமினா பாலா
மறையோ ரெவர்க்கும் மேலா
திங்க ளழைத்த மாலா
தீனோர்க் கருட் செங்கோலா (தந்)

(பக் 7)

இவ்வாறு இந்தப் பதத்தில் ஐந்து சரணங்கள் உள்ளன. அவற்றின் அமைப்பைக் காண வேண்டும். பல்லவி ஒவ்வொன்றின் இறுதியிலும் மிகப் பொருத்தமாக இணைய வேண்டும். சரணத்தின்

இரண்டு அடிகளும் மோனை பெறுவதுடன் எதுகையாகி இடை மடங்குவதைக் காணலாம். அடி இறுதியிலும் மடக்கிடத்திலும் இயைபு அமைவதைப் பார்க்க வேண்டும். இரண்டாம் சரணம் இயைபு வேறுபட்டாலும் ஒவ்வொரு அடியிலும் இயைபு இடையிலும் கடையிலும் அமைவதினால் ஒத்துக்கொள்வதில் தவறில்லை. இத்தகைய அமைப்பில் பல பதங்களைச் சாயபு மரைக்காயர் பாடித் தமிழர் இசைக்கு வளம் சேர்த்துள்ளார். இது கீர்த்தனை அமைப்புடைய பதம்.

கண்ணிகளில் அமைந்த பதங்களையும் இவர் பாடியுள்ளார். ஒன்றைப் பார்க்கலாம்.

பதம் 4

(குற்றம் வையாதெங்கணவா எனுமிசையில் பாடுக.)

ராகம் : ஆகிரி தாளம்: திரிபுடை

கண்ணிகள்

(i) ஆளவிது தருண மெங்க
 ளண்ணனபி மஹமூதரே
 நாளைவரு மஹ்ஷறிலே
 நம்புனர்க்கு நாயகமே (ஆள)

(ii) வேர்வையெனும் நீரொழுகி
 வெயிலினின்று வேகும்போதில்
 கார்வைக்குடை வட்டமிடக்
 கருணைசெய்யு நாயகமே (ஆள)

(iii) மாந்தரெல்லாங் கூடிமனம்
 வாடியெழும் பொழுதின்மிக
 சாந்தமாய் ஷபாஅத்து
 செய்சல்லல்லாகு நாயகமே (ஆள) (பக். 9)

இவ்வாறு இந்த இசைப் பாடலில் ஏழு கண்ணிகள் உள்ளன முதற்கண்ணி திருப்பித் திருப்பிப் பாட வேண்டியது. எதுகை மோனை உள்ளது. இயைபு இல்லை. ஒவ்வொரு கண்ணியும் 'நாயகமே' என்று முடிவது இசைக்கும் கருத்துக்கும் அழுத்தம் கொடுப்பதாகக் காணப்படுகிறது.

சாயபு மரைக்காயர் இசையமைப்பில் கலிவிருத்தம், கட்டளைக் கலித்துறை, வெண்பா, கொச்சகம், கொச்சகக் கலிப்பா, இன்னிசைத் தாழிசை முதலியவற்றையும் பாடியுள்ளார். அவற்றுள் ஒரு இன்னிசைத் தாழிசையைக் காணலாம்.

'விண்ணோர் பணியுநம்
வேதாம்பர் நாயகமே
திண்ணரிய நன்னருட்சேர்
செய்யதிற சூல்நபியே'. (பக். 26)

இப்பாடலைத் தொடர்ந்து இன்னொரு வகை இசைப் பாடலை ராகதாளத்துடன் அமைத்துத் தருகிறார்.

ராகம் : பைரவி தாளம் : திசுரம்

'அண்ணலர் நீர
ரற்புதரும் பணி
ஆரணரே யெழியன்—மிகுங்
கண்ணலம் பெருகிடவே
காருமித் தருணமேற் கையாவே' (பக். 26)

இத்தகைய பாடல்களைக் காணும்போது இசைப்பாடல்கள் அமைப்பை விடவும் இசைக்கே முதலிடம் தருவதைக் காணலாம். இசைக்குப் பொருந்தும் எந்த அமைப்பிலும் தான் கொண்ட கருத்தைப் புகுத்திப் பாவலர்கள் இசைப் பாடல்களை எழுதிவிடுகின்றனர்.

சாயபு மரைக்காயரின் பாடல்களைப் பார்க்கும்போது அவருடைய சமயப் பற்று, இசைத் திறன், இலக்கணப் புலமை, தமிழ் ஆர்வம் அனைத்தும் நன்கு விளங்குகின்றன. தமிழர் இசைக்கு உதவிய பெரியவர்களில் இவரும் ஒருவர் என்று கருதுவதில் தவறில்லை. இந்நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத் தமிழர் இசை பற்றி நன்கு அறிய இவருடைய பாடல்கள் சிறப்பாக உதவுகின்றன.

இஸ்லாமியத் தமிழ் நாடகங்களில் இசை

இஸ்லாமியத் தமிழ் நாடக ஆசிரியர்கள் பலர் உள்ளனர். அவர்கள் இயற்றிய நாடகங்களில் மிக முக்கியமாகக் கூத்து அமைப்பிலுள்ள தையார் சுல்தான் நாடகம் (ப. வெ. முகம்மது

இபுறாகீம் சாகிபு), அலிபாதுஷா நாடகம் (வண்ணக் களஞ்சியப் புலவர்), அப்பாசு நாடகம் (பதி. வாஞ்சூர் பகீர்), லால் கௌஹர் நாடகம் (முகம்மது நயினா மரைக்காயர்) ஆகிய நான்கையும் மிகச் சிறப்பாகக் கருதலாம். இவை அனைத்தும் அக்கால நாடக மரபுக்கு இணங்க இசைப்பாடல்கள் நிறைந்தவை. அவற்றின் இசையியல்புகளைக் காண முயலலாம்.

பலவிதமாக அமைந்த இசைப் பாடல்கள் இந்த நாடகங் களில் உள்ளன. அத்தனையும் தமிழர் இசையைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. தாழிசைப் பாடல் ஒன்றினைப் பார்க்கலாம்.

'கீதமுள் மதியோடு பானுடு
தேசமும் புகழ் விலாசமும்
செப்பும் மாமணியும் நம்பும் பொன்னுலகும்
சேரவே படைத்ததி காரனே
வேத நான்குமறை நீதிதாங்கும் பொருள்
வேந்தனே எவர்க்கும் ஏகாந்தனே
விரும்பு மென்மன தரும்பலர்ந்திடவே
விள்ளவே யருள்கை கொள்ளுவாய்'

(தையார் சுல்தான் நாடகம்; பக். 16)

இவ்வாறு தாழிசை நீண்டு வளர்கிறது. ஒவ்வொரு அடியிலும் இரண்டாம் பகுதி இசைப்பதற்கு ஏற்ற சொற்கட்டமைப்புடன் விளங்குவதைக் காணலாம். 'தேசமும், விலாசமும்' போன்று ஒலி ஒப்புமையுடைய சொற்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளதைக் கண்டு இசைப்பாட்டு எழுதும் திறமையை அளவிடலாம்.

அகவல் பாட்டு ஒன்று எதுகுலகாம்போதி ராகத்தில் அமைந் துள்ளது.

'திருவளர் பெருகும் சீன மாநகரம்
துரைமனைவியே என்தோகையே கேளாய்
பருவமா குயிலே பைங்கிளி மொழியே
கரிகுழல் மயிலே தோகைநீ கேளாய்'

(மேற்படி; பக். 17)

என்று அகவல் பாட்டு வளர்கிறது. சொற்களும் பாடலமைப்பும் நாடகத்துக்கும் இசைக்கும் சிறப்பாகப் பொருந்துமாறு அமைந் துள்ளதைக் காணலாம்.

சுல்தானுக்கும் முகைதீனுக்கும் நடக்கும் தர்க்கத்தை ஆனந்த பைரவி ராகத்தில் அடதாள அமைப்பில் உள்ளதைப் பார்த்துப் பாடலாம்.

சுல் : 'பள்ளிதனிற் குள்ளிருக்குந் தெள்ளிய மோதீனே
பாருமெந்தன் பசிதீரத் தாருமொரு பனநீர்.

முகை ; எள்ளளவா துள்ளவயதுள்ள தொன்றுமிலையே
என்ன பொசிப்பீ ரென்ன உன்னினாரே மோதீன்.

சுல்: சொல்லுகிறே னல்லவரே நெல்லரிசிச் சாதம்.
சுருக்காகத் தருவீரேல் கருத்தாகப் பொசிப்பேன்.'
(மேற்படி; பக். 31)

இவ்வாறு இருவருக்கும் இடையில் உரையாடல் இசையில் நடைபெற்று நாடகம் காண்போரைக் கவர்கிறது. ஒரு மருத்துவக் கிழவி நாடகத்தில் வருகிறாள். அதனை இசைப் பாட்டாகக் காம்போதி ராகம் ஆதி தாளத்தில் நாடக ஆசிரியர் விளக்குகிறார்.

பல்லவி

கிழவி வந்தாள் மருத்துவக்
கிழவி வந்தாள்.

அனுபல்லவி

கிழவி வந்தாள் பழையவளென்று
குலுக்குத் தடிகை வலுக்கவே யூன்றி (கிழவி)

சரணம்

நரைத்திடுந் தலையும் மெள்ள மெள்ள
தடுத்திடுங் குலையும்
பருத்திடும் முலையும் அழுக்குப்
படிந்ததோர் கலையும்
குரைத்த மேனியும் விரைந்த பேச்சுமாய்க்
குளறிக்குளறியுளர் மருத்துவக் (கிழவி)
(மேற்படி; பக்.54)

இந்த இசைப்பாடல் நாடகமேடையில் பாடப்படும் போது மக்களின் உணர்வை அக்கால இயல்புக்குத் தக்கவாறு மனத்தில் கண்டு

இதன் இசையியல்பையும் அதன் பயனையும் ஆழ்ந்து சிந்திக்கலாம்.

உணர்வுகளை இசையில் வடித்துக் காட்டும் போக்கையும் இம்மாதிரி நாடகங்களில் காணலாம். வணிகமாது கருப்ப வேதனையில் கத்துவது ஆரபிராகம் ரூபகதாளத்தில் இசையாகப் பொங்குகிறது.

பல்லவி

நோகுதேஎங்கும் ஏகவலியா
நோகுதே எங்கும் (நோகு)

அனுபல்லவி

தேகையே வயிற்றில் தோதகந்தானே- ஓகோ (நோகு)

சரணம்

வலிக்குதே முத்தம் கலிக்குதே
துவாலை ஜொலிக்குதே பாராய்
அடமடி அரவப் படமடி
பனிநீர் குடமடி பாராய் (நோகு)
(மேற்படி; பக்.54)

இவ்வாறு பாடல் வளர்கிறது. பாடலின் இசை வலிமையால் வணிகமாதின் வலியின் தன்மை மக்களின் மனதில் படர்கிறது. இத்தகைய பாடல்களில் அமைவது உணர்வுள்ள இசை. அதுதான் உயிரான இசை.

அவளுக்குக் குழந்தை பிறந்தும் 'மைந்தன் பிறந்தானே' என்று அடாணா ராகம் சாப்பு தாளத்தில் இன்பவுணர்வுடைய பாடல் தொடங்கி விடுகிறது. (மேற்படி; பக். 56) இவ்வாறு உணர்வுகளுக்கு ஏற்ற இசை அக்கால நாடக அரங்குகளை நிறைத்தது. மக்கள் மெய்மறந்தனர். இசையுடன் ஒன்றிக் கலந்து இன்புற்றனர்.

அப்பாசு நாடகத்தில் கட்டியங்காரனின் சிங்காரிப்பு தரு சுவையான இசையுடையது.

'கட்டிய பலபல சட்டமாய் கரு
தலர்கள் புகழுமந்து மாநகர்

அட்டதிசை யரசர் புகழவே - அப்பா
சரசரும் கொலுவுக்கு வந்தார் காண்'

(அப்பாசு நாடகம்; பக். 18)

இதன் பொருளும் சுவையும் இசை நயத்தால் இருபங்காகப் பெருகும் எனக் கருதலாம்.

லால் கௌஹர் நாடகத்தில் கௌஹர் ஒரு கனவு கண்டு அதனால் உணர்வு மீதூறப் புலம்பிப் பாடுவதை விருத்தம், கண்ணி, வஞ்சித் தாழிசை ஆகிய வகைகளில் அமைத்து இசையூட்டும் பாங்கு சுவைத்துச் சுவைத்து இன்புறத் தக்கது. இதிலுள்ள கண்ணிகள் உசேனி ராகத்தில் மிசுரதாளமுடையதாய் வருகின்றன.

கண்ணி

'கனவோ நான் கண்டது நினைவோ
கடவுளே என் விதியு மிதுவோ,

(லால் கௌஹர் நாடகம்; பக் 20)

இஸ்லாமியத் தமிழ் நாடகங்களிலுள்ள இசைப் பாடல்கள் இசைக்கன்னிகளாக அமைந்து சிறந்துள்ளன. அவர்களின் இசைச் சேவை தமிழால் மறக்க இயலாதவை. மேடையேற்றி இப்பாடல் சுவைக்கவேண்டும்.

பிற இஸ்லாமியத் தமிழர் இசை நூல்கள்

(1) நெயினா முகம்மது லெப்பை இயற்றிய அமிர்த மெய்ஞ் சொன அலங்காரக் கீர்த்தனம், சென்னை, 1910 பக். 40

நபிகள் நாயகம் மீதும் இறையடியவர்கள் மீதும் பாடப்பட்டபல பாடல்கள் இதில் உள்ளன.

(2) மகுதூ முகம்மதுப் புலவர் பாடிய மதுரவாக்கிய கீர்த்தனா ரஞ்சிதம், ஹிஜ்ரி 1320, பக். 485.

(3) முகம்மது ஹம்சா லெப்பை இயற்றியமெய்ஞ்ஞானரத்தின அலங்காரக் கீர்த்தனம், சென்னை, 1903, பக். 85.

(4) முகம்மது அப்துல்லா லெப்பை ஆலிம் எழுதிய கீர்த்தனா ரஞ்ஜிதம், சென்னை, 1909, பக். 72.

(5) பலர் இசைத்திறனுடன் பாடிய பதங்கள், காயல்பட்டினம் 1874, பக். 72.

(6) மேலப்பாளையம் ஷாகுல் ஹமீதுப் புலவர் மற்றும் சிலர் பாடிய சங்கீத சிந்தாமணி, சென்னைப் பதிப்பு.

(7) பலர் பாடிய பதங்கள், சென்னை, 1949, பக். 96.

(8) எம்.ஏ. நெயினா முகம்மதுப் பாவலர் இயற்றிய கலறத்து ஹாஃமுகம்மது இனாயத்துல்லா லெப்பை ஹில்ஆலிம் சாகிபுகாதிரி யில் மது நாஸி, குருஸ்தோத்திராடவி, சென்னை, 1906 பக். 99.

இவை தவிர தக்கலை பீர்முஹம்மது சாகிபு ஒலியுல்லா,வாலை மஸ்தான், திருவாரூர் கருணையானந்த பூபதிகள், கடையநல்லூர் உருமானொலி ஷெய்கு, கல்லிடைக் குறிச்சி கலீபத்து ஷெய்கு ஷாகுல் ஹமீது அப்பா, காந்திமாலிகை எழுதிய கம்பம் பீர்முகம்மது பாவலர் முதலியோர் இசை நூல்கள் படைத்துள்ளனர்.

இசைவாணர்களாக கல்லிடைக்குறிச்சி கே.பி. முகைதீன்சாகிப், அர்மோனியத்தில் புகழ் பெற்ற தி.எம். காதர்பாட்சா, கும்பகோணம் ஏ.டி. சுல்தான், நாகூர் எஸ்.எம்.ஏ. காதர், மகாதானபுரம் எம். எஸ் முஹம்மது உசேன் பாகவதர், நாகூர் இ.எம். ஹனிபா. சேக்முகமது' நாதசுவர மேதை ஷேக் சின்னமவுலா ஆகியோர் சிறப்பாகக் குறிப் பிடத்தக்கவர்கள்.இவர்களுடைய இசை அனைவரையும் கவர்ந்தது

இசைக் கருவிகளாகப் பள்ளிகளில் தொழுகைநேரத்தை அறிவிப் பதற்காக அடிக்கப்படும் நகரா, கொடைபெறும் பணியில் அடிக்கப் படும் தப்சு. மணவினைகளின் போது இசைக்கப்படும் செனாய்ஆகிய வற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

நல்ல தமிழில் இஸ்லாமியச் சமயக் கருத்துக்களைத் தத்துவக் கோட்பாடுகள் விளங்க இஸ்லாமியப் புலவர்கள் இசைப்பாடல்களாக இயற்றியுள்ளனர். அவற்றில் அரபுச் சொற்கள் கலந்து வருவதைக் தடுக்க இயலாது. ஆனால் அவற்றின் ஒலி சிதையாது பொருள் சிறக்கப் பாடுவது மிகவும் முக்கியம். தமிழர் இசை வளர்ச்சியில் இஸ்லாமியப் புலவர்களுக்கு பெரும்பங்கு உண்டு. அவர்கள் வாழ்வை நன்கு விளக்கும் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். தமிழிசை மரபைக் காத்துள்ளனர். தமிழரின் வழிவந்தவர்கள் என்பதை இசை வழியிலும் உறுதிப்படுத்திக் காட்டியுள்ளனர். தமிழர் இசை இஸ் லாமியப் புலவர்களை மதிக்கத் தவறாது.

கிறிஸ்தவ சமயம் வளர்த்த தமிழர் இசை

கிறிஸ்தவ சமயம் தமிழ்நாட்டில் பலதுறை வளர்ச்சிக்கு உதவி யுள்ளது. தமிழர் இசைத்துறையில் அதன் பங்கு மதிப்பிடத்தக்க தாகும். கிறிஸ்தவ சமயத்தைச் சார்ந்த ஆபிரகாம் பண்டிதர் நன்கு தமிழிசையை ஆய்ந்து கருணாமிருத சாகரம் என்ற இசைத் தமிழ் நூலை 1917ஆம் ஆண்டு வெளியிட்டு அழியாப்புகழ் பெற்றுள்ளார். அதில் சமர்ப்பணக் குறிப்பாக அவர் எழுதியுள்ளது அனைவரையும் சிந்திக்கத் தூண்டும்.

'பொன்போற் சிறந்த சங்கீத சாஸ்திரத்தின் அடிப்படையாய் வழங்கும் சுருதிகளைப் பற்றிய பல சந்தேகங்களை நீக்கித் தமிழ் மக்கள் வழங்கி வந்த இசைத் தமிழின் பல மேற்கோள்களையும் தற் காலத்தில் வழங்கிவரும் அனுபவங்களையும் திட்டமான அளவையும் விளக்கிக் காட்டி இந்நூல் முடிப்பதற்கு வேண்டும் எல்லா நன்மை களையும் செய்து உதவிய கருணானந்த முனிவருக்கு இந்நூல் உரிமையாக்கப் பெற்றது. சுருதிகளைப் பற்றிச் சொல்லும் இம்முதல் புத்தகத்திற்கு "கருணானந்தா பொற்கடகம்" என்று பெயர் வழங்கும்.

இந்தச் சமர்ப்பண உரையில் முன்னாள் தமிழிசையும் இக்கால வழக்கிசையும் அனுபவத் தொடர்புடையவை என்று குறிப்புகாட்டப் படுவதைக் காணலாம். சுருதிகளுக்குச் சிறப்புக் கொடுத்து இந்நூல் ஆய்வு செய்யப்படுவது ஊன்றிக் கவனிக்கத் தக்கது. இசைக்கு அடிப்படை சுருதி. அதன் அமைப்புக்குப் பண்டைத் தமிழ் இசை முக்கிய ஆதாரம். அதனை அமைப்பாகக் கொண்டே இன்று வழக் கிலிருக்கும் கர்னாடக இசை வளர்ந்துள்ளது. இதிலிருந்த இக்கால இசையின் அடிப்படை அக்கால இசையில் பூரணமாக அமைந் திருப்பது நன்கு விளங்கும்.

ஆபிரகாம் பண்டிதர் நுணுக்கமான ஆய்வை மேற்கொண்டு தமிழிசைக்கும் கர்னாடக இசைக்கும் இடையே உள்ள அடிப்படை அமைப்புக் கூறுகளை ஒப்புமைப்படுத்தி ஆய்ந்து பல அறிய உண் மைகளை அறிவித்துள்ளார். திட்டமான அளவைகளைக்கணித்துக் காட்டிப் பலவற்றைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளதைக் கொண்டு கர்னாடக இசை பற்றிச் சில உண்மைகளைக் காண வழி தோன்றுகிறது. இதைப் பின்னர் ஆராயலாம். ஆபிரகாம் பண்டிதர் தமிழிசைக்கு ஆற்றியுள்ள பங்கு அளப்பரியது.

வேத நாயகம் சாஸ்திரி இசைப்புலமை மிக்கவர். அவர் பல பாடல்களைச் சமயச் சார்புடன் இசைநயம் விளங்க இயற்றித்தமிழர்

இசைக்கு வலுவூட்டியுள்ளார், இன்றும் அவருடைய பாடல்கள் கிறிஸ்தவ அன்பர்களால் மட்டுமின்றி இசைவாணர்களால் மேடைகளில் இனிது பாடப்பெற்று வருகின்றன. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இசைத்துறை அவருடைய பாடல்களுக்கு இசையை வகுத்துச் சிறப்பித்துள்ளது. அவற்றில் ஒன்றிரண்டைக் கண்டு வேதநாயகம் சாஸ்திரி தமிழர் இசைக்கு ஆற்றிய தொண்டை மதிப்பிட்டுக் காணலாம்.

ராகம் : பிஹ்ராக் தாளம் ; ஆதி

பல்லவி

தஞ்சம் நீயே தயைபுரி வாயே

அநுபல்லவி

அஞ்சலென்றே தினம் ஆளும் என் தாயே

சரணங்கள்

(i) தினம் மனவேதை சேர்ந்தநான் பேதை
உனதடிப் போதை யுறவருள் பாதை

(ii) பாதக பஞ்சனா பண்டித ரஞ்சனா
போதக கஞ்சனா புண்ணிய நிரஞ்சனா

(iii) தரும சிங்காரா சருவ சங்காரா
வரும் வேதநாயகன் மன அலங்காரா. [7]

இந்தப் பாடலின் இசை நயம் சொல்லமைப்பில் இருப்பதைக் காணலாம். ஒத்த ஒலியுள்ள சொற்களைப் பொருளுக்குப் பொருத்தமாகத் தெரிந்தெடுத்து இசை கூட்டியிருப்பது வேதநாயகம் சாஸ்திரியின் பாடல் புனையும் ஆற்றலையும் இசைப்புலமையினையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதாகும். இந்தப் பாடலுக்கு இசைவகுத்து அனைவரும் எளிதில் பாடுவதற்கு ஏற்றவாறு சுவரப்படுத்திக் காட்டியுள்ளனர்.

இவருடைய பாடல்கள் கிறிஸ்தவ மக்களால் தேவாலயங்களில் பாடப்பெற்று வருகின்றன. அத்தகு பாடல்களில் ஒன்றைப் பார்க்கலாம்.

---

7. தமிழிசைப் பாடல்கள் (தொகுதி 3), அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு (1960), பக். 275-276

ராகம் : சயிந்தவி தாளம்: ஆதி.

பல்லவி

தருணமே பரம சரீரி— எனைத்
தாங்கியருள் கருணை வாரி

அனுபல்லவி

உரிமை யடியர் அனுசாரி—உயர்
எருசலை நகர் அதிகாரி – அதி (தரு)

சரணங்கள்

(i) வரர் அடிதொழும் வெகுமானி—பரன்
மகிமை ஒளிர்தேவ சமானி
நரர்பிணை ஒரு பிரதானி—ஏசு
நாயகன் எனதெஜமானி—அதி (தரு)

(ii) ஆதாரம் உனையன்றி யாரே—எனை
அன்பாய்த் திருக்கண் கொண்டு பாரே
பாதார விந்தம் கதிசேரே—இஸ்ரேல்
பார்த்திபன் தவிது வங்கிஷ வேரே[8] (தரு)

இவ்வாறு இப்பாடலில் நான்கு சரணங்கள் உள்ளன. அத்தனையும் இசைநயம் கொண்டவை. வேதநாயகம் சாஸ்திரி பல பாடல்களை இயற்றித் தமிழர் இசைக்குச் சேவை செய்துள்ளார்.

சொல்லும் பொருளும் இசையும் நயமுற விளங்கும் சாஸ்திரியின் பாடல் ஒன்றைக் காணலாம்.

ராகம்: சுத்தசாவேரி தாளம் : ரூபகம்

பல்லவி

தருணந் தருணந் தயைசெய்வாய் ஐயா
ஓ தேவா தேவா (தருணந்)

---

8. ஞானப் பாட்டுகளும் கீர்த்தனைகளும், நாகர்கோவில் (1982), பக். 150- 151

அனுபல்லவி

ஒருவனே சனமலய பாலக
ஓகோ மகானு பாவா (தருணந்)

சரணங்கள்

(i) சித்தம் சேற்றில் நட்டகம்பம்
செகத்தில் இதற்குத் தினமும் கம்பம்
நித்தம் கவலை நிறைந்த கும்பம்
நீயே யினியெனக் கவலம்பம் (தருணந்)

(ii) சோதனைக்கு நான்பாத்திர வானோ
துன்ப மூட்டை சுமக்க நானோ
சாதகஞ் செய்யிற் பழுது தானோ
தள்ளினாலும் நான் போவேனோ (தருணந்)[9]

இம்மாதிரி நான்கு சரணங்கள் உள்ளன. கிருஸ்தவர் பாடுவதற்குப் பாடலின் பொருள் உதவும். அனைவரும் பாட இதன் இசை சிறக்கும்.

கிறிஸ்தவ இலக்கியங்களிலும் இசை பற்றிய செய்திகள் நிரம்பியுள்ளன. அவை தமிழர் இசை குறித்து ஓரளவு அறிய உதவும். ஆகையினால் அவற்றைப் பற்றியும் அறிய முயலலாம்.

தேம்பாவணியில் இசைக் குறிப்புக்கள்

இத்தாலி நாட்டைச் சேர்ந்த வீரமாமுனிவர் ஏசு பெருமானின் தந்தையான வளனின் (சூசையப்பர்) வரலாற்றைத் தமிழ்க் காப்பியமாக இயற்றித் தமிழுக்கு வளம் சேர்த்துப் புகழ் பெற்றுள்ளார். பழம் பெரும் தமிழ்க் காப்பியங்களின் சாயலாக அமைந்த தேம்பாவணி பல இசைச் செய்திகளைத் தாங்கி விரிந்துள்ளது. வேற்று நாட்டவராக இருந்தாலும் வீரமாமுனிவர் தம்மைத் தமிழ் நாட்டுக்கு உரியவராக மாற்றித் தமிழ் மரபுகளுக்கு இசைய பலவிதமான செய்திகளை தரமான முறையில் தந்துள்ளார். இக்காப்பியத்தில் காணப்படும் இசைக் குறிப்புக்களைத் திரட்டி தமிழர் இசைபற்றி அறியத் தக்கனவற்றைத் தெரிந்து கொள்ள முயலலாம். முழுமையும் கிருஸ்தவத் தொடர்புடையன

9. தமிழிசைப் பாடல்கள் (தொகுதி 3). பக். 261-262

என்று கருத முடியாவிட்டாலும் அனைத்தும் தமிழ்த்தொடர் பானவை என்று கூறலாம்.

தேம்பாவணியில் இன்னிசைக் கருத்துக்கள்

தமிழ்க் காப்பிய மரபை ஒட்டி வீரமாமுனிவர் தேம்பாவணியில் நாட்டுப்படலம் பாடுகிறார். அதில் ஒரு பாடல் யூத நாட்டிலுள்ள இன்னிசைக் காட்சிகளை விளக்குகிறது. அவை இயற்கையிலும் வாழ்விலும் கேட்கும் இன்னிசை ஒலிகளாக அமைகின்றன.

'காசிலம்புவ களித்த புள்ளினம்
வீசிலம்புவ மிடைந்த தும்பிகள்
பாசிலம்புவ சிலம்பப் பண்புகழ்
நாசிலம்புவ சிலம்பும் நாடெலாம்'
(நாட்டுப் படலம்; பா. 26)

காவில் புள்ளினம் இசைக்க மலரில் வண்டுகள் இசைக்கின்றன. பாடலில் பண்ணிசை வண்டுகள் நாவில் இசைப்பாடல் வெளிப் படுகிறது. அனைத்தும் இன்னிசையாகப் புலவர் காதில் விழுகிறது.

அந்நாட்டில் மக்கள் 'நாமலி இனிதிசை நாணப்பாடுவர்' (மேற்படி; பா. 56; 4) என்று இன்னொரு குறிப்பும் தரப்படுகிறது.' மகன் நேர்ந்த படலத்தில் வானவர்கள் 'தீஞ்சொற் பாவிசைகள் நயப்பில் பாடிக்' (மகன் நேர்ந்த படலம்; பா. 11; 2) களித்ததைப் பாவலர் காட்டுகிறார். இவை அனைத்தும் இசையின் இனிமையைக் காட்டும் குறிப்புக்கள் ஆகும். பாட்டுக்கு இசை வேண்டும். அது செவிக்கு இனிமை பயக்கும். அமைதியுடைய நாட்டில் இன்னிசை கொழிக்கும். இசையின் இனிமையும் சிறப்பும் காட்டப்பட்டுள்ளன.

பண்ணிசைக் குறிப்புக்கள்

நாட்டைச் சிறப்பிக்கும் வீரமாமுனிவர் அங்குப் பண்ணிசை இன்னிசையாக ஒலிப்பதைச் சுவைபட விளக்குகிறார். நாடு வளமுடன் இருப்பது மக்களின் மலர்ச்சியால் காணப்படும். மலர்ச்சி யுடன் வாழ்வோர் பண்ணிசைத்து மகிழ்வது இயல்பு. அதை விளக்குகிறார்.

'பண்கனிந்த நரம்புளரி பாணிசைகன் பாடலெனா
கண்கனிந்த கவின்நல்லார் களிகூர்ந்தின் னதும்பலவும்

தண்கனிந்த தேனிசையால் சாற்றலொடு பலநாளும்
விண்கனிந்த இன்புண்பார் விளைவோங்க அந்நாடே'
(நாட்டுப்படலம்; பா. 63)

யாழிசையில் பண் கனிகிறது. பாடலிசைப் பண்ணால் சிறக்கிறது. தெவிட்டாத தேனிசை பரக்கிறது. அனைத்தும் பண்ணாகிப் பரவசம் ஊட்டுகிறது. அவற்றைக் கேட்ட மக்கள் இன்ப ஊற்றில் நீந்திக் களிக்கின்றனர். பண்ணிசையின் இன்ப உணர்வு சுட்டப் படுகிறது.

மரியாளும் சூசையும் குளத்தின் கரையில் இன்பப் பொழுது போக்குகின்றனர். அப்பொழுது,

'பாண்ணெறி பலவையும் பகர்ந்து வப்பெழீஇ'
(இளவல் மாட்சிப் படலம்; பா. 126; 1)

இன்புறுகின்றனர். பண்ணின் இனியுடன் இருவரும் இன்பவுரை யாடிக் களிக்கின்றனர்.

பண்முறையில் பாடல் எழுவதையும் வீரமாமுனிவர் குறிப்பிடு கிறார்.

'பாண்ணெறி இவற்றைப் பாட'
(சித்திரகூடப்படலம்; பா. 43; 1)

பண்ணுக்கு நெறிமுறைகள் உண்டு. அவற்றின்படிப் பாடுவது முறை. அதை நன்குணர்ந்த பாவலர் இவ்வாறு கூறியுள்ளார். முறையற்றுப் பண்ணிசைப்பது தவறு என்பது குறிப்பு.

யாழிசை பண்ணமைப்பு உடையது. அது மாறியிசைப்பது அவலமாகும். துன்பவுணர்வைக் காட்ட விரும்பிய வீரமாமுனிவர்,

'பண்நரம் பிளகி யேங்கும்'
(கருணையான் மாட்சிப் படலம்; பா. 97; 4)

என்று குறிப்பிடுகிறார். பண்ணிழந்த நரம்பு பகையொலி எழுப்பும். அது ஏக்க ஒலியாக இங்குக் காட்டப்படுகிறது. பண் இன்பத்தின் குறிப்பு பண்மாறி ஒலிப்பது அவலத்தின் குறிப்பு.

இத்தகைய உணர்வை இன்னொரு இடத்தில் 'பண்மறைத்து' (வேதக் கெழுமைப்படலம்; பா. 7;1) என்று கூறுவதைக்காணலாம். வீணையின் குரல் பண் மறைத்து ஒலிப்பது இனிமையைத் தராது. மாறாக அவல ஒலியாகப் பாயும். பண்ணிசை விதி முறைப்படி எழுதல் வேண்டும். முறையாக எழுப்பப்படும் பண்ணிசை இனிக்கும்

பண்மாறி ஒலிப்பது அவல இசையாகி விடும். கேட்பவர்கள் துன்ப வுணர்வில் தள்ளப்படுவர். பண்ணுக்கு விதி முறைகள் இருப்பது அறிவிக்கப்படுகிறது.

பாடலிசைச் செய்திகள்

பாடல்கள் பற்றிய இசைக் குறிப்புக்கள் சிலவற்றைத் தேம்பாவணியில் காணலாம். பெண்கள் சோலையில் நின்று இன்பமாகப் பாடுவதை ஆறு பாடல்களாக இக்காப்பியம் தருகிறது. அதில் ஒரு பாடலைக் கண்டு அவற்றின் இசைத்தன்மை உணரலாம்.

'நிழல் மூழ்கும் பூம்பொழிற்கண் நிறமதுகான் இன்பமலால்
குழல் மூழ்கும் இசைதுவைப்பக் கோடருஞ்சீர் நாடிதுவே
கோடருஞ்சீர் நாடிதுவேல் கோதெனக்கோள் புறத்தியமைப்ப
வாடருஞ்சீர் மல்கியெழும் வானுலகம் நாடேமோ'
(நாட்டுப்படலம்; பா. 59)

பாடல் இனிமையானது. இன்பச் சூழலில் எழுகிறது. இசையின்பம் பண்ணமைப்பு கொண்டு விளங்குகிறது. சொல்லமைப்பு. ஒலியமைப்பு சிறப்புக்களுடன் இந்தப் பாடல் அமைந்துள்ளது, சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள வரிப்பாடல்களின் சாயல் தோன்ற அமைந்து சிறக்கிறது. இசைப்பாடல் எவ்வாறு இருத்தல் வேண்டும் என்பதை நன்கு கண்டு சமைக்கப்பட்ட இசைப்பாடலாக இது தோன்றுகிறது. ஆறு பாடல்களும் இவ்வாறு அமைந்துள்ளன.

பெண்களின் பாடல் பற்றிய இன்னொரு குறிப்பும் காணப்படுகிறது.

'..........அலர்கொய் மங்கையர்
உருகுவிம் மியகளிப் புயிர்த்துப் பாடுவர்'
(நாட்டுப் படலம்; பா. 55; 3-4)

பெண்கள் பூக்கொய்யும் போது இன்பவுணர்வில் இனிது பாடுவதை இப்பாடல் குறிப்பிடுகிறது. ஆடியும் பாடியும் மகிழ்வதை,

'ஆடுவர் அமுதினோ டலர்மது இகலப்
பாடுவர்............' (நகரப்படலம்; பா. 52; 1-2)

என்று தேம்பாவணி விளக்கிக் காட்டுகிறது. இனிமையான பாடல் அமுதின் சுவையுடையது. அதனால் ஏற்படும் இன்பம் அளப்பரியது.

பாடலிசையும் குழலிசையும் ஒப்பிடப்படும் இடமும் உள்ளது.

மின்னாரினி திசைபாடலில்
விளைவின்பது பெரிதோ
பொன்னார்குழல் புகலின்பது
பெரிதோ...........' (நகரப் படலம்; பா. 67; 1-2)

பெண்களின் பாடல் இசை இனியது. அது இன்பம் தருவது. குழலிசையும் இனிது. அதுவும் இன்பம் நல்குவது. எது பெரிது என வினவுவதும் இரண்டும் சுவை பயப்பதுவே எனத் தொகுபொருள் தந்து வீரமாமுனிவர் இலக்கிய இன்பம் வழங்குகிறார்.

சூசையப்பர் பிறக்கிறார். அனைவரும் இன்பமடைகின்றனர். இயற்கையும் மகிழ்கிறது.

'குயில்கள் பாடலும் குழலொப்பு ஓதிமம்
வயல்கண் பாடலும் மதுவுண் கிள்ளைகள்
பயில்கள் பாடலும் பாலகன் கேட்டியைந்து
இயல்கள் பாடலும் இனிதி யங்குமால்'
(பால மாட்சிப் படலம்; பா. 10)

இயற்கை ஒலிகளான குயில் கூவல், அன்னத்தின் அகவல், கிளிகளின் கீச்சல் அனைத்தும் இன்பப் பாடல்களாகச் சிறுவனாகிய சூசையின் காதுகளில் ஒலிக்கின்றன. அவற்றுடன் இணைந்து சூசையின் பாடலும் எழுகிறது. இனிமையான ஒலி இன்பப் பாடலாகிறது.

துன்பவிசைப் பாடலும் நினைவு படுத்தப்படுகிறது. இழப்பு அவலத்தைத் தருவது. அதன் பயனாகத் துன்பவிசைப் பாடல் எழுகிறது. கருணையானின் தாய் இறந்ததும் அவலம் பிறக்கிறது. அதை வீரமாமுனிவர் புலப்படுத்தும் பாங்கைக் காணலாம்.

'மண் நரம் பிசையின்பாடல்
மாறிவண் டிரங்கிவிம்ம'
(கருணையான் மாட்சிப் படலம்; பா. 97;1)

நரம்பிசைப் பாடல் மாறி இசைப்பது அவலம். அதுபோன்று வண்டுகள் துன்பவிசை காட்டுகின்றன. அவலவுணர்வில் இயற்கை ஒலியும் அவலமாகக் கேட்பதாக முனிவர் கூறுகிறார்.

இசை இனிது. இருப்பினும் அது இன்பதுன்ப உணர்வுகளைக் காட்டுவது. பாடல்கள் நடத்துக்கும் உணர்வுக்கும் தக்கவாறு ஒலிக்கின்றன. இனிமை வேறு இன்பம் வேறு என்பதை அறிந்து பாடலைப் பற்றிய கருத்தை விளக்க வேண்டும். பலவகைப் பாடல்கள் உண்டு. பாடலின் சிறப்பு இசையிலும் கருத்திலும் அமைகிறது இசைப் பாடலின் அமைப்பு ஒலிநயம் மிக்க சொற்களால் ஆக்கப் படுகிறது.

இசைக் கருவிகள்

தேம்பாவணியில் பலவகையான இசைக் கருவிகள் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன. அவை அனைத்தும் தமிழ்நாட்டுக்கு உரியவை. கருவிகளின் தன்மை முதலியவும் சில இடங்களில் அறியும்படிக் கூறப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டு வழக்கப்படி அவற்றைப் பற்றிய செய்திகள் தரப்படுகின்றன.

தேவாலயத்தில் பலவிதமான இசைக் கருவிகள் ஒலிக்கப்படுவதைத் தேம்பாவணி நகரப் படலத்தில் விளக்கியுள்ளது.

'முருடொடு பம்பை ஒலிவயிர் ஒலிவன்
முரசொடு வளையொளி ஒலித்த
தெருள்தொடும் இனிய குழலொலி வீணை
செறியொலி கின்னரத் தொலிநன்
மருள்தொடு மதுரப் பல்லியம் ஒலிப்ப
மாகதர் பாவொலி இசைந்திவ்
வருள்தொடும் ஒலிகள் கடலொலி ஒழிக்கும்
அரியவின்பு இருசெவி மாந்த' (நகரப் படலம்; பா. 46)

முருடு, பம்பை, முரசு, சங்கு (வளை), குழல், வீணை, கின்னரம் ஆகிய கருவிகள் இனிமையுடன் பல்லியங்களாக இசைக்கின்றன. மாகதர் சுவை ததும்பப் பாடுகின்றனர். எங்கும் இசையொலி பரந்து கடலொலி போன்று கேட்கிறது.

நகரில் பல இடங்களில் பலவிதமான இசைக் கலங்கள் ஒலிப்பதையும் காணலாம்.

'வளையொலி வளைவுடை வயிரொலி வளர்பாக்
கிளையொலி இசையொலி குழலொலி கிளர்பல்
துளையொலி நலமொலி துறுவலொடு இனிதாய்
விளையொலி அலையொலி மெலிதர மிகுமால்'
(நகரப் படலம்; பா. 59)

சங்கு, வயிர், வீணை (கிளை), குழல், புல்லாங்குழல் முதலிய கருவிகள் நகரில் இசைக்கப்படுகின்றன. குழலைச் சொல்லிப் பல் துளைக் கருவியாக இன்னொன்றைக் கூறுவதினால் நாதசுவரத்தையும் புல்லாங்குழலையும் குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம்.

பின்னர் ஒரு பாடலில் மங்கல முழக்கத்தைக் காட்டும் முனிவர் பல கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுக் கூறுகிறார்.

'முடுகு முரசொலி முடுகு முழவொலி
முடுகு முருடொலி முடிவிலா
கடுகு பறையொலி கடுகு கலமொலி
கடுகு கடமொலி கனிவெழா
தொடுகு குழலொலி தொடுகு குரலொலி
தொடுகு துதியொலி தொடுதலால்
படுகு முகிலொலி படுகு கடலொலி
படுத லிலமணம் ஆயதே'

(பால மாட்சிப் படலம்; பா. 119)

முரசு, முழவு, முருடு, பறை, கலம், கடம், குழல் முதலிய கருவிகளையும் மிடற்றுப் பாடலையும் குறிப்பிடுகிறார். கடம் பற்றிய செய்தி இதில் காணப்படுவது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். கலம் என்று எந்தக் கருவியைக் கூறுகிறார் என்பதை அறிதல் வேண்டும். கலம் என்பது இசைக்கருவிகளின் பொதுப் பெயராகவே காணப்படுகிறது.

'.......... . வீணைசெய்
பால்வளர் சுரும்பிசை பாட'

(நாட்டுப் படலம், பா. 46, 1—2)

என்பதில் வீணையினையும்,

'பறையெடுத்து உலகம் கேட்ப' (பாயிரம்; 6;4)

என்பதில் பறையினையும்,

'பேரொலி முரசொலி பிளிர்ந்த சங்கொலி'

(நகரப்படலம்; பா. 23;1)

என்பதில் முரசு, சங்கு ஆகியவற்றையும்,

'எதிர்படு முடியொலி இரங்கு யாழொலி'

(மேற்படி; பா. 24;2)

என்பதில் யாழையும், குறிப்பிட்டு முனிவர் காட்டுகிறார். பல்லியங்கள் ஒலிப்பதையும் (நகரப் படலம்; பா. 35;2) கூறுகிறார்.

தமிழ் நாட்டில் வீரமாமுனிவர் வாழ்ந்த காலத்தில் இசை எவ்வாறு இருந்தது என்பதை அறிய தேம்பாவணிக் குறிப்புக்கள் நன்கு உதவுகின்றன. தமிழரின் இசை மரபு பிறழாது கருத்துக் களை வீரமாமுனிவர் தருகிறார். கடம் என்ற பானை வாத்தியத் தைப் பெயர் சுட்டிக் கூறும் முனிவர் நாதசுரம் என்ற பெயரைக் கூறாதது சிந்தனைக்கு உரியதாகும். தமிழர் இசை ஒரு வேற்று நாட்டவரால் இவ்வளவு சிறப்புடன் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது அதன் சிறப்பை நன்கு விளக்கிக் காட்டுவதாகும்.

கிறிஸ்தவ இசை நாடகங்கள்

கூத்து அமைப்பில் பல கிறிஸ்தவ நாடகங்கள் இசைப் பாடல்கள் நிரம்ப எழுதப் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் முக்கிய மானவை அந்தோணி முத்துவால் எழுதப்பெற்ற ஞானசௌந்தரி யம்மாள் நாடக அலங்காரம், மரியதாசன் எழுதிய ஊதாரிப்பிள்ளை விலாசம், சேவியர் குருசு யாத்த ஞானசவுந்திரியம்மன் நாடகம், இராஜேந்திரம் பிள்ளை உருவாக்கிய ஆதாம் ஏவாள் விலாசம், பி. எஸ். பீற்றர் ஆக்கிய நல்ல சமாரித்தன் உவமை, யாக்கோபு சாமுவேல் என்பார் எழுதியுள்ள ஆதாமேவாளின் விலாசம் அல்லது பேரின்ப லீலா சிங்காரி முதலியன. இவை தவிர நூதன அர்ச் இஸ்தாக்கியர் நாடகம், பூதத் தம்பி விலாசம் ஆகியவையும் உள்ளன. இவை அனைத்தும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவை. இசைப்பாடல்கள் மிகுந்த இந்தக் கூத்து நாடகங்கள் தமிழர் இசை பற்றி அறிய மிகவும் உதவும்.

ஞானசௌந்தரியம்மன் நாடகத்திலுள்ள இறைவணக்கப் பாடலைக் காணலாம்

'ஆதியே நமோ பரஞ்சோதியே நமோ
அமலநிமல கமலபாத மண்டினே நமோ
ஐம்புலத் தடங்கா நாதனே நமோ' (பக். 3)

என்ற பாடலிலுள்ள இசையமைப்பு மக்களை மிகவும் கவர்ந்தது. நமோ. நமோ என்ற விட்டு விட்டு வருவது இசை முடிப்புக்கள் போன்று தாளக்கட்டு தோன்ற வருவதாகும்.

காட்டில் எந்த உதவியும் இன்றி ஞானசௌந்தரி நின்றபோது அங்கு வந்த ஒரு பெண் கடுமையுடன் அவளை நெருங்கி வரு கிறாள். அவளைக் கண்டதும் ஞான சௌந்திரி மிகவும் அஞ்சி அவளிடம் கெஞ்சி உரையாடுகிறாள். அது பாடலாக நாடக மேடையில் ஒலித்து அனைவரையும் நெகிழ்ச் செய்கிறது. அதன் இசையில் இரக்கச்சுவை பொங்குகிறது.

'தாயேநீ யிந்தக் கொடுமை
செய்யாதே யம்மா—தாயேநீ
சேயென்னைப் பெற்றெடுத்த
தாயாக வந்தடுத்து
பேயாப் பழிதொடுத்துக்
காய்மகா ரமடுத்து' (பக். 17)

இது அந்தப் பாடலின் ஒரு பகுதி. இதன் சொல்லமைப்பு இசைக்கு ஏற்றதாய் இரங்கல் சுவைக்கு ஒத்ததாய் இருப்பதைக் காணலாம்.

அன்னேசு என்பாள் பின்னர் பிரிவுடன் ஞானசௌந்திரியை அடுத்துப் பாடுவது அன்புணர்வை ஊட்டி அனைவருக்கும் ஆறுதலாக அமைகிறது.

'கண்ணே யெந்தன் கண்மணி மகளே
பண்ணினேன் கொடுமைகள் பாவினா னுன்னை
வாடி யென்மகளே வச்சிர மணியே
தாடி நீமுத்தம் சவுந்தர மயிலே' (பக். 21)

இப்பாடல் உணர்வையே மாற்றி விடுகிறது. அந்தக் காட்டில் ஒரு தலையாரிக் கூட்டம் ஞானசௌந்திரியைப் பிடித்து வருத்துகிறது. தலையாரி தன் துணைவர்களைப் பார்த்து இடியாக முழங்கித் துடிப்புடன் ஆணையிடுவது பாடலாக நாடக மேடையில் எதிரொலிக்கிறது.

'பெண்ணாள் கரத்தினை அறுத்திடுவோம்—இப்பப்
பிடிபிடி யறுயறு நடநட வோடுவோடு நீதான்' (பக். 25)

என்ற பாடல் சொற்கள் இரட்டிப்பில் எப்படி அதிர்ந்திருக்கும் என்று பாடிப் பார்க்கலாம். ஞானசௌந்திரி காட்டில் தாகம் மிகுதியால் வருந்துகிறாள், அப்பொழுது அங்கு வந்த ஓர் அரசன் இரங்கியுரைப்பது ஒரு கீர்த்தனையாக உருவெடுக்கிறது.

பல்லவி

தேவசலமாக வேணுமே தாகம்தணிய
தேவ சலமாக வேணுமே

அனுபல்லவி

ஆவலா யிம்மா துடைய யந்தரத் தாகம் தணிய
மூவ்வா ளொன்றாக வந்த முத்தியே பரமநாதா'
(பக். 27)

இதன் பின்னர் சரணங்கள் பாடப்படுகின்றன. தமிழர் இசை ஊறி வழிகிறது.

ஆதாம் ஏவாள் விலாசம் என்ற நாடகம் அதன் நோக்கத்தைப் பாடலாக விளக்குகிறது.

'ஆதாமின் திருச்சரித்திரம் நன்மை தீமையை
அறிவித்திடும் மெய்ஞ்ஞானம்
தரையோர்க் கிதே பிரதானம்.' (பக். 1)

சாத்தான் ஏவாளை மயக்கப் பாம்பு உருவில் வந்து பாடுவதைக் காணலாம்.

'நன்மை தீமை யறியும் படியான
நறுங்கனியைப் பொசித்தால்—மாதே
நறுங்கனியைப் பொசித்தால்
நாதனைப் போல் விளங்குவீர் நிச்சயம்
நானிதைச் சொன்னேனே - மாதே
நானிதைச் சொன்னேனே' (பக். 38)

இந்தப் பாடலின் அடிகள் இரட்டிப்பது இசை நயத்துக்கு உதவுவதாகும். இவ்வாறு பல்வேறு இசைப்புடைய பாடல்கள் கிறிஸ்தவ நாடகங்களில் காணப்படுகின்றன. இவை தமிழர் இசைக்கு உதவும் தன்மையுடையன. பொது மக்களை மிகவும் கவர்ந்த இசைப்பாடல்களாக இவை விளங்குகின்றன. இவ்வாறு இசை நாடகங்கள் வாயிலாகக் கிறிஸ்தவ சமயம் தமிழர் இசைக்கு உதவியுள்ளது.

கிறிஸ்தவ வழிபாட்டுப் பாடல்கள்

கிறிஸ்தவ சமயம் வழிபாடுகளில் மிகுந்த கட்டுப்பாடும் முறையமைப்பும் உடைய சமயங்களில் ஒன்றாகும். தேவாலயங்களில் கூட்டிசையாகப் பல பாடல்களைப் பாடி வழிபாடு செய்தல் கிறிஸ்தவர்களின் வழக்கம். முன்னர் குறிப்பிட்ட வேதநாயகம் சாஸ்திரியின் பாடல்கள் இன்றும ஆலயங்களில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. அவை கர்னாடக இசை அமைப்பு கொண்டவை. மேலும் பல இசைத் தன்மையுடைய பாடல்களும் பாடப்படுகின்றன.

'கர்த்தாவே இந்த நேரத்தில்
சமீபமாய் இரும்
இங்கும்முடைய கோவிலில்
பரசன்னமாயிரும்' (ஞானப்பாட்டு....பா. 5; பக். 4)

என்ற பாடல் பிரஞ்சு இசையுடையது. ஒரு பிரஞ்சுப் பாடலைத் தழுவியது.

'சபையே இன்று வானத்தைத்
திறந்து தமது
சுதனைத் தந்த கர்த்தரை
துதித்துக் கொண்டிரு' (மேற்படி; பா. 58; பக். 38)

இது ஆங்கில இசையமைப்பு கொண்டது. ஓர் ஆங்கிலப் பாடலைத் தழுவியது.

'இயேசு உயிர்த் தெழுந்ததால்
சாவின் பயம் அணுகாது
உயிர்த்தெழுந்தார் ஆதலால்
சாவு நம்மை மேற்கொள்ளாது அல்லேலூயா'
(மேற்படி; பா. 85; பக். 55)

இந்தப் பாடல் பரிசுத்த ஆல்பினஸ் என்பவரால் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டதன் தமிழாக்கம். இவ்வாறு பலமொழியினரால் பல விதமான இசைகளில் அமைத்து எழுதப்பட்ட பாடல்களைக் கிறிஸ்தவர்கள் தமிழாக்கிப் பாடி வருகின்றனர். அவை இன்று தமிழுலகில் கூடிக் கலந்து விட்டன. ஆயினும் தமிழர் இசைமரபை ஒட்டிய பல தனிப் பாடல்களும் இசை வடிவங்களாக அமைக்கப் பட்டுள்ளன. மேலாயர் ஞானதாசன், ராபின்சன், தெய்வநாயகம், தங்கப்பா போன்ற பலர் அத்தகைய பாடல்களை உருவாக்கி வழங்கியுள்ளனர்.

இசைக்கருவிகள்

கிறிஸ்தவர்கள் பாண்டு மேளம், கிளாரினெட் ஆகிய இசைக் கருவிகளைத் தங்கள் திருமணங்களின் போதும் விழாக்களிலும் பயன்படுத்துகின்றனர். இவை மேல் நாட்டுக் கருவிகள். இக் காலத்தில் கிளாரினெட் தமிழ்நாட்டில் புகழ் பெற்று விளங்கும் ஓர் இசைக் கருவியாகி விட்டதைக் காணலாம். இவ்வாறு சில அன்னிய இசைக் கருவிகள் தமிழர் இசைக்கு வாய்ப்பாக அமைந்து தத்தெடுக்கப்படுவதைத் தவிர்க்க முடியாது. பிடிலும் அவ்வாறு ஏற்றுக் கொள்ளப் பெற்ற அன்னிய நாட்டு இசைக் கருவியாகும். கிறிஸ்தவர்கள் பாடலுடன் இசைக்க ஆர்மோனியம் (Harmonian) அல்லது ஆர்கெஸ்டிரா (Orchestra) போன்ற வேற்று நாட்டுக் கருவிகளையே பயன்படுத்துகின்றனர். அவைகளும் தமிழரின் பொதுவான பழக்கத்துக்கு வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சமயப்பாடல்களின் பொதுக் கூறுகள்

பலவேறு சமயங்கள் அவற்றுக்குத் தக்கவாறு பொருளமைப்பு கொண்ட பாடல்களை இயற்றிப் பாடினாலும் தமிழர் இசையை அவை முற்றிலும் புறக்கணிக்கவில்லை. அந்த இசை மரபைப் பேரளவில் காத்து வருகின்றன. இலக்கியங்களைப் பார்த்தால் அவை அனைத்தும் சமயவேறுபாடு இன்றித் தமிழர் இசை மரபைக் காத்தே வந்துள்ளன. அது தமிழர் இசையின் மாண்பை உறுதிப் படுத்துவதாகும்.

11. சிற்றிலக்கியங்களில் இசை

சிற்றிலக்கியங்களில் இசை

பக்திக் கால இலக்கியங்களைத் தவிர, பல சிற்றிலக்கியங்கள் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுக்கு மேல் பததொன்பதாம் நூற்றாண்டு வரை தமிழில் தோன்றியுள்ளன. அவை அக்காலத்து வாழ் வியலுக்குத் தக்கவாறு பொருளமைப்புகொண்டவை. கலைகளையும் நன்கு எடுத்துக்காட்டுவனவாக விளங்குபவை. சமயங்கள், சமுதாய நிலை ஆகியவை பற்றிய கருத்துக்களையும் அடக்கிக் காட்டு கின்றன. பல்வேறு இலக்கிய அமைப்புக்கள் கொண்ட இலக்கிய இனங்களாக அவை மலர்ந்துள்ளன.

பிள்ளைத்தமிழ், கலம்பகம், சதகம், மாலை, அந்தாதி போன்றவை இலக்கிய அமைப்பு, பாடல் அமைப்பு ஆகியவை பற்றிப் பிரிக்கப்பட்டவை. பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, குளுவம், மகுடி போன்றவை அவற்றுள் அடங்கியுள்ள கலைத் தன்மை பிரிக்கப்பட்டவை. நாடகக் கீர்த்தனைகள் இசை பற்றியன. விலாசம், இசைச் கூத்துக்கள் போன்றவையும் அக்காலக்கட்டத்துள் தோன்றிய கலை இலக்கியங்களாகும்.

இத்தகைய இலக்கிய இனங்கள் பலவித பொருள்களை விளக்கும் போக்குடன் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆனாலும் இசை பற்றிய குறிப்புக்களைத் தருவதில் ஒன்றுபடுவன என்ற எண்ணத் தில் அவை அனைத்தையும் ஒன்றாக அடக்கிச் சிந்திக்கப்படுகிறது, இசைப் பாடல்களாகச் சில உள்ளன. காவடிச் சிந்து, வழிநடைச் சிந்து போன்றவை அவ்வாறு அமைந்துள்ளன. அனைத்தும் இசை பற்றி என்ன கருத்துக்களைத் தருகின்றன என்பதை இப் பகுதியில் கண்டுணர முயலலாம்.

திருக்கருவைப் பதிற்றுப்பத்தந்தாதியில் இசைக் கருத்துக்கள்

கருவை மாநகரில் கோயில் கொண்டிருக்கும் சிவபெருமானை அதிவீரராம பாண்டியர் போற்றிப் பாடிய திருக்கருவைப் பதிற்றுப்

பத்தந்தாதியில் சில இசைக் கருத்துக்கள் காணப்படுகின்றன. இம் மாதிரி இலக்கியங்கள் பொருளுக்குத்தான் சிறப்புக் கொடுக்கும். அந்நிலையில் இசை பற்றிய குறிப்புக்கள் மிக அருகியே இடம் பெறும்.

ஆசிரியர் சிவபெருமானை எண்ணித்தான் 'பாடினேன் புகழ்' (பா. 32;1) என்று கூறுவது இசைப்பாடல் அன்று. இலக்கியப் பாடல் என்பது குறிப்பு. இசைப்பாடல் வேறு. இலக்கியப் பாடல் வேறு. இதை நன்கு அறிந்து குறிப்புக்களைத்தேடுதல் வேண்டும்.

'பாமாலை வாய்பாடிக் கைகொட்டிப் பதம்பெயர்த்து
நாமாட வம்மின்காள் தொண்டராய் நமரங்காள்'
(பா. 44; 3-4)

என்று கூறுவது இசைப் பாடல்களைக் குறிப்பிடுவது ஆகும். இசை மாலையாகப் பாடல்களை வாய் பாடும்போது கைத்தாளம் இட வேண்டும். பாடல்கள் பதமாக அமையும். கூட்டுப்பாடலாக அடியவர்கள் இறைவனைப் போற்றியும் புகழ்ந்தும் பாடியாடுவதை இப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது.

கருவை நாதன் நாதப் பெருக்காய் இருக்கிறான். அந்தப் பெருக்கிலிருந்து இசை உருவாகிறது,

'நாதப் பெருக்கும் ஒழியாது மல்கும்
கருவேசா ! ஞான உருவே' (பா. 51;4)

இறைவன் நாதம் குறைவறப் பெருகும் அருள் ஊற்று. அவன் ஞானக்கடல். அதன் உருவாக உள்ளான். ஞானத்தைப் பெற்று நாதத்தின் தத்துவத்தையும் தன்மைகளையும் உணர வேண்டும். இறையருளால் அத்தகைய உணர்வைப் பெற முடியும். நாதப் பொருளை அறிந்தால் இசையுணர்வைப் பெறலாம்.

'கோயில் சூழவும் குடங்கை கொட்டவும்
வாயிற் பாடவும் வணங்கி ஆடவும்
ஆயி ரம்பெயர்க் கருவை ஆதிபர்
நேய முற்றுவாழ் தொண்டர் நேர்வரே' (பா. 73)

இறையடியவர் கோயிலைச் சுற்றவும் குடங்கை கொட்டித் தாளமிடவும், வாயிலில் நின்று இறைவன் புகழ் பாடவும் அவனை வணங்கி ஆடவும் அவன் அருள் செய்வான். 'வாயிற் பாடவும்' என்பதற்கு வாயால் பாடவும் என்று பொருள் கொள்வதும் பொருந்தும்.

இந்தப் பதிற்றுப்பத்தந்தாதியில் திருவாசகத்தில் காணப் படுவது போன்று போற்றிப் பாடல்கள் சில குறிப்பிட்ட அமைப்பில் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றைக கண்டு அதன் இசை யமைப்பை உணரலாம்.

'பண்ப யிற்றிவண் டாடு கொன்றையம்
 படலை மார்பனே ! போற்றி அம்பிகை
கண்க ளித்திடத் தில்லை மன்றினில்
 கடிந டம்புரி கடவுள் போற்றிபூஞ்
சண்ப கச்செழுங் காவில் வேரிசூழ்
 தண்க ளாவனத் தடிகள் போற்றிமீ
விண்ப ரிப்பவன் தொழுத நம்பனே
 வெள்ளை மேனியாய் போற்றி போற்றியே'

(பா. 99)

இப்பாடல் ஏனைய இலக்கியப் பாடல்கள் போன்று அமையாமல் இசையியல்புடைய பாடலாய் இருப்பதைக் காணலாம். சொற்கள் அவ்வாறு பொருத்தமாக அமைந்துள்ளன. 'போற்றி' என்பது பல இடங்களில் இசை தோன்ற வருகிறது. இசை பற்றி அதிகம் செய்திகள் இல்லையாயினும் இப்பாடலில் பண் பற்றிய குறிப்பு முதலடியில் வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

இந்த அந்தாதியைப் போல் மற்ற அந்தாதிகளையும் காண லாம். இசைக்குறிப்புக்கள் இடையிடையே வந்து அக்காலத்தி லுள்ள தமிழரின் இசை பற்றி அறிய ஓரளவு துணை புரியும். கோயில்களில் அடியவர்கள் கையைக் கொட்டித் தாளமிட்டு இறை வனைப் போற்றி ஆடிப்பாடும் வழக்கத்தை இந்நூல் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளது.

பள்ளில் இசை

பள்ளு என்பது இரண்டு மூன்று நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழ் நாட்டில் மிகப் பரவலாகப் பழக்கத்திலிருந்த உழவர்களின் இசை நாடகம். முழுமையும் இது இசைப் பாடல்களினால் ஆக்கப்பட்டு உள்ளது. நிகழ்ச்சிகள் பாடல்களால் விளக்கப்படும். பாடல்கள் மக்கள் முன்பு பாடப்பட்டு அவற்றுக்குத்தக்கவாறு நடித்துக் காட்டப் படும். இசையின்றி இத்தகைய நாடகங்களுக்குச் சுவை இல்லை. வாழ்வில் நடக்கும் பல நிகழ்ச்சிகளை ஒரு விளக்கக் காட்சிக்குள் அடக்கி இசைப்பாடல்களால் அவற்றை வெளியிடுவதில் பள்ளு போன்ற இசைமலிந்த நாடகங்கள் மக்களின் ஆதரவைப் பெறு

கின்றன. இவற்றில் இசைக்குப் பெரும்பங்கு உண்டு. இசையின்றி பள்ளு போன்ற நாடகங்கள் இல்லை என்று கூறலாம். பள்ளின் இசைத் தன்மைகளைக் காண முயலலாம்.

தமிழ்நாட்டில் நூற்றுக்கணக்கான பள்ளுகள் நடிக்கப் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் ஒருசில நூல்வடிவம் பெற்றன. நூலாகக் கிடைத்துள்ள பள்ளுகளில் சிறந்தது முக்கூடற் பள்ளு. அதை அடிப்படையாகக் கொண்டு பள்ளின் இசையமைப்பு பற்றி அறியலாம்.

பள்ளின் இசைத்தன்மை

முக்கூடற் பள்ளு இசைத் தன்மையுடையது என்பதை அதனுடைய காப்புச் செய்யுளே நன்கு காட்டும்.

'பூமேவு நீலவெற்பிற் பொன்னிறமு முண்டெனப்பூ
மாமேவு முக்கூடல் மாலழகர் பள்ளிசைக்கே
பாமேவு சொற்புரப்பார் பாவலரென் றெட்டெழுத்து
நாமேவு பத்தர்பத்து நாவலரும் காப்பாமே.'
(முக்கூடற்பள்ளு; காப்பு)

'பள்ளிசைக்கே' என்று குறிப்பிடுவதில் இது ஓர் இசைப்பாடல் நூல் என்பது மிகத்தெளிவு.

இசைக் குறிப்புகாட்டிப் பாடல்களைத் தொடங்கும் போக்கு இன்னும் தெளிவாகப் பாடல்களின் இசைத்தன்மையைக் காட்டும். முதலில் திருமால் வணக்கப் பாடலைக் காணலாம்.

'தன தன தனத் தானன தானன தானத் தனனா'

இது வரவிருக்கும் பாடலை எவ்வாறு இசையமைத்துப் பாடவேண்டும் என்பதற்கான மெட்டமைப்பு. அடுத்துப் பாடல் தரப்படுகிறது,

'மணி மரகதச் சோதியர் ஆதியர்
மனு மரபினிற் காவலர் கோவலர்
மறை முதல்வர்முக் கூடலர் ஏடலர் —வாசத் துளவோர்'
(மேற்படி; பா. 1;1)

இவ்வாறு இந்தப் பாடலில் நாலு அடிகள் உள்ளன. ஒவ்வொரு அடியும் மூன்று மடக்காக அமைகிறது. இறுதியில் ஒரு தனி மடக்குக் குறுகியதாக உள்ளது. மூன்று மடக்குகளுக்கும் ஒரே மாதிரியான இசையில் மெட்டை அமைத்து தனி மடக்குக்குத் தனியாக மெட்டை

குறிப்பிட்டுக் காட்டப்படுவதைக் காணலாம். நான்கு அடிகளையும் இவ்வாறு மாறி மாறிப் பாடவேண்டும். இசை அமைந்து விடும்.

இம்முறையைத் தெளிவாகக் காணவேண்டுமானால் கருடாழ்வார் பாடலுக்கு மெட்டமைத்துக் காட்டியுள்ளதைப் பார்த்து நன்கு அறியலாம்.

மெட்டு

தானத்தன தானத் தனதத்
தானத்தன தானத் தனதத்
தானத்தன தானத் தனதத்—
தனதன தனத்தா

பாடல்

தாரத்திரு பேரிற் கலவித்
தாகத்தின ளாகத் தருமச்
சாலைப்புவி காலைத் தடவ—
தலையணை கொடுத்தே.
(மேற்படி; பா. 2;1)

மெட்டையும் பாடலையும் பொருத்திக் காணலாம். மூன்று மடக்கும் ஒரே மாதிரி இசையில் அமையத் தனிமடக்கு வேறு மெட்டில் இருப்பதைப் பார்க்கலாம். இசையமைப்பு இவ்வாறு அமையினும் இவற்றுள் அமையும் பண் ஒன்றாகவே இருக்கும். பாடலுக்குத் தக்கவாறு மெட்டமைப்பு என்பதைச் சொல்லமைப்பு கொண்டு பார்க்கலாம். மூன்று மடக்குகளிலும் முதற்சீர் நீண்டு இடைச்சீர் குறுகி மூன்றாம் சீர் இடைப்பட்டு அமைவதைக் கண்டுணரலாம். ஆனால் தனிமடக்கில் இரண்டு சீர்களும் நீண்டு உள்ளன. அவை அமைப்பில் வேறுபாடு கொண்டுள்ளன. ஆகையினால் மெட்டமைப்பில் மாற்றம் காணப்படுகிறது.

இசைபற்றி நன்கு தெரிவதுடன் இசைத்துப் பாடவும் தெரிந்தால் தான் இசைப்பாடல்களை எளிதாக அமைத்தெழுத முடியும். அக்காலப் புலவர்கள் இலக்கிய இலக்கண இசைப் புலமை கொண்டவர்களாக இருந்தமையினால் இவ்வாறான பாடல்களை எளிதாகவும் எளிமையாகவும் எழுதியுள்ளனர்.

இசைப்பாடல் வகைகள்

பள்ளு போன்ற நாடகங்கள் எளிய மக்களை இனிமையான பலவகைப் பண்ணமைப்பும் சுவை வேறுபாடுகளுமுடைய

இசைப் பாடல்களால் கவர்ந்து இன்பமூட்டுவதாகும். பாடல்கள் வடிவமைப்பிலும் இசையமைப்பிலும் மாற்றம் கொண்டு விளங்கும். உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்பும். வாழ்க்கையை எடுத்துக் காட்டும். தேவையான அறிவுரைகளைத் தெவிட்டாது கூறும். அவ்வாறு அமையும் இசைப்பாடல் வகைகளை வகுத்துக் காண்பது நலம்.

சிந்துப் பாடல்கள்

சிந்து இசையுடைய பல பாடல்கள் முக்கூடற் பள்ளில் உள்ளன. முக்கூடற்பள்ளி பாடும் ஒரு சிந்துப் பாடலைப் பார்க்கலாம். இதற்கு ராகதாளம் தரப்பட்டுள்ளன.

ராகம் : பந்துவராளி தாளம் : அடதாளம்

பாடல்

நெற்றியி லிடும் மஞ்சணைப் பொட்டும்
மற்றொரு திருநாமப் பொட்டும்
நெகிழ்ந்த கருங்கொண்டையும்
ரெண்டாய் வகிர்ந்த வகுப்பும்
பற்றிய கரும்பொற் காப்பும் கையில்
வெற்றிலையும் வாயில் ஒதுக்கிய
பாக்கும்ஒரு சுருளுக் கொருக்கால்
நீக்கும் இதழும்
வெற்றிவிழிக் கெதிர் கொண் டிருகோ
டுற்ற கருப் பின்னும் எதிர்ந்தால்
விரிந்திடு மென்றெண்ணிச் சற்றே
சரிந்த தனமும்
சிற்றிடையும் செம்பொ னிடைக்கிடை
பெற்றிடும் பட்டாங்கு மிலங்கத்
திருமுக்கூடல் வாய்த்த பள்ளி
தோன்றி னாளே. (முக்கூடற்பள்ளு; பா. 6)

இப்பாடலின் அமைப்பைப் பார்க்கலாம். நாலு அடிகள் உள்ளன. ஒவ்வொரு அடியும் குறிப்பிட்ட ஒரு ஒழுங்கைக் கொண்டு அமைவதைக் கண்டுணரலாம். ஒத்த ஒலிச் சொற்கள் இணைந்து கூடுவதைப் பார்த்து அதன் அமைப்பு முறை பற்றிச் சிந்திக்கலாம். இவ்வாறு பல சிந்துப் பாடல்கள் பள்ளுக்கு அணி செய்கின்றன.

விருத்த அமைப்புச் சிந்துகள்

பண்ணும் தாளமும் கொண்ட விருத்த அமைப்புச் சிந்துப் பாடல்களும் உள்ளன. மூத்த பள்ளி தன் நாட்டு வளம் கூறுவது இந்த வகையைச் சேர்ந்த பாடல்.

'மேடை ஏறித்தன் காலைப் பவுசு
விரித்த பீலி மயிலெட்டிப் பார்க்கப்
பேடை மாங்குயில் வால்கொண்டு சேவல்
பிளந்த வாய்தனைப் பேசாமல் மூடக்
கோடை போய்விட்ட சோபனங் கொண்டு
குளிர்ந்த் கொன்றை குறுந்தளி ரோட
வாடை யோடி வரக்கோழி கூவும்
வளமை யாரூர் வடகரை நாடே'. (மேற்படி; பா. 17)

இது சங்கராபாணம் ராகத்தில் அடதாளத்தில் அமைந்துள்ளது. பொதுவாக விருத்தம் என்று இசை நிலையில் கூறப்படுவதற்குப் பண்ணமைப்பு இருக்கும். தாளம் குறிப்பிடப்படமாட்டாது. இது சிந்திசையாக இருப்பதினால் ராக தாளங்களுக்கு அடங்கிப் பாடப் படுகிறது. சொல்லமைப்பு தாளக்கட்டுக்குத் தக்கவாறு அமைகிறது. பள்ளுகளில் தாளக் கட்டில்லாத பாடல்கள் எடுப்பாக இராது என்று கருதலாம். எளிய மக்கள் இத்தகைய பாடல்களை மிகவும் விரும்புவதினால் விருத்தப் பாடலாக அமைக்காது தாளக் கட்டுடைய இசைப்பாடலாக விருத்தங்களையும் அமைத்துள்ளதாகக் கருதலாம்.

இன்னொரு வகைச் சிந்துப் பாடலும் காணப்படுகிறது. அது பிரிப்பிசையாக அமைந்துள்ளது. மூத்தப் பள்ளி பண்ணைக்காரனிடம் முறையிடுவதாக இது வருகிறது. தோடி ராகத்தில் அட தாளத்துடன் அமையும் இப்பாடலைக் காணலாம்.

'தூக்குணிப் பள்ளன் — ஏய்க்கிற ஆட்டத்தை
நுக்குணிக் கேளும் — முக்காலும் சொன்னேன்
காக்குங் காலணை — பார்க்கவுஞ் செய்யான்
காலஞ் செய்வது — கோலஞ் செய்யுமோ
போக்கு நீக்கில்லை — மூக்கிலே கோபமென்
புத்தியும் கேளான் — சத்துரு நீலன்
வாக்கு வாதமுண் — டாக்கினா னென்றென்னை
வைதாலும் வையும் — மெய்தான் இதாண்டே.'
(மேற்படி; பா. 56)

ஒவ்வொரு அடியும் நான்காகப் பிரிந்து பாடல் முழுமையும் பதினா றாக அமைந்து பிரிந்திசைப் போக்கில் அமைந்திருப்பதைப் பார்த்து இப்பாடலின் இசையமைப்பு முறையை உணரலாம்.

குறுஞ் சிந்துப் பாடல்கள் அடியின் அளவில் குன்றி இசை நிறைவில் பெருகி மக்களைக் கவரும் தன்மையைக் கண்டு இத்தகைய அமைப்பின் சிறப்பை மதிப்பிடலாம். பண்ணைக் காரனின் சீற்றவுரையாக இப்பாடல் வருகிறது.

ராகம் : மத்தியமாவதி தாளம் : ஆதி

சிந்துப்பாடல்

முக்கூடற் பள்ளியைப்போல்
சொக்காரி நீயல்லவே
வக்கணை ஏன்மருதூர்
அக்கிரமப் பள்ளி. (மேற்படி; பா. 62)

ஈரடிச் சிந்தும் காணப்படுகிறது.

'வீறான முக்கூடல் விளங்குபண்ணை உரமேற்ற
மாறாமல் ஆடுகொண்டு வருவேன்கா ணாண்டே.'
(மேற்படி; பா. 77)

வயலுக்கு உரமிட ஆட்டுக்கிடை கொண்டு வருவதாகப் பள்ளன் பாடும் பாடல் இது.

கொச்சகக் கலிப்பா

பலவகையான சிந்துவகை இசைப் பாடல்களால் நிரம்பிய பள்ளில் இடையிடையே கொச்சகக் கலிப்பாக்கள் இடம் பெற்று சுவையை மாற்றமுடன் அமைத்துச் சலிப்பறச் செய்கின்றன. இவற்றிலும் இசை உண்டு. இவை நிகழ்ச்சி விளக்கம் தருவது போன்று அமைந்து விருத்தத்தின் பணியை ஆற்றுகின்றன. உழவர் மழை வேண்டி இறைவனைப் பணிதலை விளக்கும் கொச்சகக் கலிப்பாவைக் காணலாம்.

'காரிப் பிரான்புதல்வர் கல்வித் தமிழ்வேதம்
பாரித்த முக்கூடற் பண்ணவனார் நன்னாட்டில்
மாரிப் பொருட்டால் வரங்குறித்து மள்ளரெல்லாம்
சேரிக் குரவையெழத் தெய்வநிலைப் போற்றினரே.'
(மேற்படி; பா. 31)

இதனை இசைத்துப் பார்த்தால் ராகம் விளங்கும். தாளம் தேவை யில்லாது தோன்றும். இசைப் பாடல்களுக்கு இடையில் இவை அமைவது இசையின் போக்கு மாற்றமாக விளங்கி நாடகப் போக்கைச் சுவையாக்கிக் காட்டும்.

பள்ளு இசைப் பாடல்களான சிந்துக் கவிகள் பலவகைகளாலும் அமைந்துள்ளன. இராகங்களும் தாளங்களும் பாடலுக்குப் பாடல் உணர்ச்சிகளுக்குத் தக்கவாறு மாற்றமுடன் அமைந்து பள்ளின் சுவையேற்றத்துக்குத் தக்க நிலையில் நன்கு உதவுவதாகக் காணப் படுகின்றன. கர்னாடக இசையமைப்பு தமிழ் நாட்டில் புகழ்பெற்ற பின் இவை பாடப் பெற்றுள்ளதினால் பாடலிசையமைப்பு அதன் படி அமைந்துள்ளது. சுவைகளுக்கு ஏற்ற ராகங்களைக் கொண்டு பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இசையின் உருவாகப் பள்ளு இயன்றுள்ளது.

நாடகக் கீர்த்தனையில் இசை

ஒரு வரலாற்றைக் கீர்த்தனைகளினால் நாடகத் தன்மை விளங்க எழுதுவதை நாடகக் கீர்த்தனைகள் என்று கூறலாம். கீர்த்தனைகள் இசைப் பாடல்கள் ராக தாளங்களுடன் அமைபவை. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் முப்பிரிவுகளை உடை யவை. அனுபல்லவி இன்றியும் வரும். நாடகத் தன்மை செயல் பாடுகள் உணர்ச்சி வேகங்களைக் கொண்டு அமையும். கீர்த்த னைகளை மிகுதியாகக் கொண்டு நாடக இயல்புகளுடன் எழுதப்படும் நிகழ்ச்சிகளின் தொடரான நாடகக் கீர்த்தனைகள் தமிழ் மொழியில் ஓர் இலக்கிய இனமாகப் பதினெட்டுப் பத்தொன் பதாம் நூற்றாண்டுகளில் மக்களின் பேராதரவுடன் நன்கு விளங்கின. கீர்த்தனங்களுடன் திபதை என்ற ஈரடிக் கண்ணிகளால் அமைந்த இசைப்பாடல்களும் கதை விளக்கக் குறிப்புக்களாலான விருத்தங்களும் நாடகக் கீர்த்தனைகளில் இடம் பெறுவது மரபு. கீர்த்தனைப் பாடல்களைத் 'தரு' என்று அழைப்பர்.

தமிழ் மொழியில் பல நாடகக் கீர்த்தனைகள் எழுதப் பெற்றுப் பாகவதர் என்று கூறப்படும் இசைவாணர்களால் இன்னிசைப் பொழிவுகளாகப் (காலச்சேபம்) பல நாட்கள் தொடர்ந்து ஆவல் ததும்பச் சுவைக்கும் மக்கள் முன்பு மிகவும் இனிமையாக இசை யுடன் விளக்கப்படும். பெரும்பாலும் நாடறிந்த நல்ல வரலாறு களையே நாடகக் கீர்த்தனைகளாக எழுதுவது வழக்கம். 1771 ஆம் ஆண்டு தன்னுடைய அறுபதாவது வயதில் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் முதன்முதலில் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனை

மிகுந்த புகழைப் பெற்றுத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் ஒரு சிறந்த இடத்தைக் கைப்பற்றியது. பின்னர் அருணாசலக் கவிராயரைப் பின்பற்றிப் பலர் நாடகக் கீர்த்தனைகள் எழுதினர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இசையறிவும், பழங்கதைகள் பற்றிய நல்ல தெளிவும், சமூகவுணர்வும் கொண்ட ஆனைதாண்டாபுரம் கோபாலகிருஷ்ண பாரதி 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' என்பதை எழுதிப் புகழ் பெற்றார். இவர் இது தவிர இயற்பகை நாயனார் சரித்திரம், திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம் ஆகியவற்றை நாடகக் கீர்த்தனைகளாக எழுதினார். இவை அளவில் குறைந்தும் சிறப்பில் குன்றியும் காணப்படுகின்றன. முன்னதில் இருபத்து ஒரு பாடல்களும் அடுத்ததில் இருபத்து நான்கு பாடல்களும் உள்ளன. இசை நயமும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் அமைந்தது போன்று சுவையுடன் இவற்றில் அமைந்ததாகத் தோன்றவில்லை.

இவை அனைத்துக்கும் முன்பாகச் சேஷகவி என்பார் 1714ஆம் ஆண்டில் ஸ்ரீ பராங்குச நாடகம் என்ற ஆழ்வார் நாடகத்தைக் கீர்த்தனைகளால் எழுதியுள்ளார். இதில் குறவஞ்சியின் தாக்கம் மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. இசை நாடகப் போக்கும் நாடகக் கீர்த்தனையின் சாயலும் அமைந்து காணப்படுகிறது. நாராயண கவி 'பாண்டிய கேளீ விலாச நாடகம்' என்று ஒன்றை எழுதியுள்ளார். 1900ஆம் ஆண்டில் பஞ்ச லட்சணத் திருமுக விலாசம் என்பதை வில்லியப்ப பிள்ளை என்பார் எழுதியுள்ளார்.

இவற்றைத் தவிர மகாபாரதம் நாடகக் கீர்த்தனையாக எழுதப் பெற்றுள்ளது. திருவிளையாடல் புராணமும் இந்த அமைப்பில் தரப்பட்டுள்ளது. இவை அனைத்தும் தமிழர் இசைக்குச் சிறப்பான இடங்கொடுத்து எழுதப் பெற்ற நாடகக் கீர்த்தனைகளாகும். இவற்றுள் அமைந்துள்ள இசைத் தன்மையைச் சில நாடகக் கீர்த்தனைகளைக் கண்டு விளக்கலாம்.

இராம நாடகக் கீர்த்தனை

இராம நாடகக் கீர்த்தனையிலுள்ள பாடல்கள் அனைத்தும் பல்வேறு சுவையில் பல ராகங்களில் பற்பல உணர்வுகளுடன் அமைந்து நூலின் தரத்தை உயர்த்தியுள்ளன.

மொத்தப் பாடல்கள்

1) தரு 167 (கீர்த்தனை)	2) திபதை 59 (கண்ணி)
3) விருத்தம் 268	4) கொச்சகம் 6
5) வெண்பா 2	6) கலித்துறை 1

இவை தவிர ஒரு தோடயப் பாடலும் ஒரு உரைநடைப் பகுதியும் காணப்படுகின்றன. உரைநடைப் பகுதியும் ஒருவித இசையமைப்பில் நீட்டிக் கூறுவதற்குத் தக்கவாறே அமைந்துள்ளது. இதிலுள்ள இசைப்பாடல்கள் சிலவற்றைக் கண்டு இசைத் தன்மையை அளவிடலாம்.

தரு அல்லது கீர்த்தனை

நாடகக் கீர்த்தனைகளில் இசைத் தன்மை மிக்க கீர்த்தனைகள் சிறப்பிடம் பெறுவதனால் இவை இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகின்றன. முதலில் வரும் விநாயகர் வணக்கப் பாடலே தருவாக அமைந்து நூலின் முக்கிய பாடலமைப்பைக் காட்டுகிறது. சௌராஷ்டிரம் ராகத்தில் ஆதி தாளத்துடன் இப்பாடல் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் அமைப்பில் வருகிறது.

விநாயகர் வணக்கம்

ராகம் ; சௌராஷ்டிரம் தாளம் ; ஆதி

பல்லவி

விநாயக சரணம்—ஜயஜய
விநாயக சரணம்.

அனுபல்லவி

அநாத ரட்சகனே—கஜமுகனே
ஐங்கரனே சிவசங்கரன் மகனே (விநா)

சரணங்கள்

(i) அன்பிலாத பேயேன்—என்னுடைய
அறிவு விளங்கவே துணை வருவாயே
என்குல தெய்வம் நீயே—இந்த
ராமநாடகத்துக்கு அனுக்கிரகிப்பாயே (விநா)

(ii) வானவர்பணி வோனே—நல்ல
வாக்குத் தந்து காத்தருள் சீமானே
நானுனதடி யேனே—ராம
நாடகத்துக் கருள்புரி நீதானே ... (விநா)

(iii) உண்மைஞானம் தோணும்—உன்றன்
உதவியாலே நல்லபுத்திகள் பூணும்
நன்மையெய்திடும் காணும்—ராம
நாடகத்தைச் சொலநீ முன்னிற்கவேணும் (விநா)
(இராம நாடகம் ; தரு 1)

இதை நன்கு கண்டு தருவின் இசையமைப்பை அறியலாம். ராகமும் தாளமும் பொருந்தவும், கொண்ட கருத்து விளங்கவும் ஒலிநயமும் பொருள் நயமும் இணைந்த சொற்களைத் தெரிந் தெடுத்துக் கீர்த்தனையை அமைத்துள்ள பாங்கை அறிந்து கொள்ளலாம்.

அருணாசலக் கவிராயரின் தருவில் அமைந்து விளங்கும் உணர்ச்சி அலைகளின் தாக்கம் மக்களை வேகச் செயல்களில் துணிந்து ஈடுபடச் செய்ய வல்லதாகும். இவருடைய ஒரு கீர்த்த னையைப் பாடக் கேட்ட பிரஞ்சுப் படையிலுள்ள தமிழ் வீரர்கள் கிளர்ச்சியுற்று எதிரிகள் மீது வேகத் தாக்குதல் நடத்தியதாக ஒரு செய்தியை டி. கே. சிதம்பரநாத முதலியார் ஒரு கல்கி தீபாவளி மலரில் குறிப்பிட்டிருந்தது நினைவுக்கு வருகிறது. அந்தப் பாடலைக் காணலாம்.

சுந்தர காண்டம்

தரு 1

ராகம் : நாதநாமக்கிரியை தாளம் : ஆதி

பல்லவி

பாய்ந்தானே அனுமான்
பாய்ந்தானே அனுமான் —மயேந்திரம் ஏறிப்

அனுபல்லவி

பாய்ந்தொரு மூவுல கேந்தியராவணன்
மாய்ந்திடமேவுரு லாந்தகன்ளனவே (பாய்ந்)

சரணங்கள்

(i) கேசவராகவ பூசிதனேஎனும்
வாசகம்ஆனது நேசம்விடாமல்
மோசநிசாசரர் நாசமதாய்விட
வீசியவாலெழப் பாசமதாகப் (பாய்ந்)

(ii) வட்டநெடுங்கடல் முட்டவுரங்கிழி
பட்டுமறைந்திடு திட்டுகள்தெரிய
நெட்டைநெடுங்கிரி எட்டு மறும் பொடி
பட்டுதிரும்படி நட்டணையாகப் (பாய்ந்)

(iii) எடுத்தொருராகவன் கொடுத்தகைமோதிரம்
இடுக்கியகாதிலே மடற்குள்ளேயடக்கி
மிடுக்குளராட்சதர் நடுத்தலைமேல்விழும்
இடிக்கிணையாகவே திடுக்கெனவோடிப் (பாய்ந்)
(சுந்தர காண்டம்; தரு 1)

இவ்வாறு இந்தத் தருவில் ஆறு சரணங்கள் அடுக்கப்பெற்றுள்ளன. அத்தனையும் உணர்ச்சிப் பிழம்புகள். இசைக் கழனிகள். இன்னிசைப் படிவங்கள். ஒலிநயப் பொலிவுகள்.

சடாயுவுக்கும் இராவணனுக்கும் நடந்த போர் விளக்கத் தரு சொல்லமைப்பில் உணர்வுப் பெருக்கத்தைத் தருவது. இதன் பல்லவி, அனுபல்லவி இரண்டையும் பார்த்தாலே போதும்.

ராகம்: மத்தியமாவதி. தாளம்: அடதாள சாப்பு

பல்லவி

கொத்திக் கொத்தி அடித்தானே இடித்தானே சடாயுராஜன்
கொத்திக் கொத்தி அடித்தானே.

அனுபல்லவி

பத்துச்சிரத்திலும் தாளிலும்
வெற்றிக்கரத்திலும் மாரிலும் தேரிலும்
தத்தித்தத்திப் பரந் தெத்தியெத்திக் கையால்
குத்திக்குத்தி எங்கும் சுற்றிச் சுற்றி மூக்கால் (கொத்தி)
(ஆரணிய காண்டம்; தரு 12)

சொற்கள் வல்லின ஒலியுடன் இரட்டித்து ஒலிநயம் கொடுப்பதைக் காணலாம். வேகமும் உணர்வும் ஒலியாலும் இசையாலும் கூட்டிக் காட்டுவது அருணாசலக் கவிராயரின் இசைப் பாடல் படைப் பாற்றலைக் காட்டும்.

திபதை அல்லது கண்ணிகள்

கண்ணிகளால் ஆன திபதைகள் மிகவும் கருத்தாழம் கொண்டு இராம நாடகத்தில் விளங்குகின்றன. நாடக நயமும் உள்ளது. பரசுராமனும் ரகுராமனும் எதிர்ப்படுகின்றனர். உடனே இருவரும் எதிர்வாதமிடுகின்றனர். அவர்களின் வாதவுரை ஒரு திபதையாக உருவாகிறது. அதைக் காணலாம்.

ராகம்: கல்யாணி தாளம்: ஆதி

கண்ணிகள்.

(i) மண்ணில் அரசர்போலக் காணுகிறாயே
ஆசீர்வாதம் ரகுராமா.
கண்ணில் வேதியர் போலத் தோணுகிறாயே
நமஸ்காரம் பரசுராமா.

(ii) தாடகை என்னும் பெண்மேல் சண்டை கொள்ள
ராசர்க்குத்தான் விதியோ ரகுராமா
வேடர்கள் தொடுக்கும் வில்லைப் பிராமணர் தொடத்
தலைவிதியோ பரசுராமா.

(iii) ஆனால் பெண்கொலை செய்யல் ஆமோ
உடைக்கிறது அடைவோ ரகுராமா.
தான் ஆகப் பெற்றெடுத்த தாயைக் கொலை செய்தாயே
தகுமோ பரசுராமா.

(iv) தருமமா என்னைப் பெற்ற தகப்பன் சொற்படி
செய்தேன்
தாய்க்கொலையோ ரகுராமா.
குருவார்த்தை தடுக்காமல் நானும் செய்தேன்
பெண்கொலையோ பரசுராமா.

(v) சொத்தையில் ஒடித்ததை மெத்த மெத்தவே
எண்ணித் தள்ளாதே ரகுராமா,
கற்ற வேதியன் என்றே பொறுத்தேன் பொறுத்தேன்
குதிக்காதே பரசுராமா.

(பால்காண்டம்; திபதை 3)

இவ்வாறு இந்தத் திபதையில் எட்டுக் கண்ணிகள் வாதப்பிரதி வாதமாக வருகின்றன. ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் முதலடி பரசு

ராமனின் வினாவாகவும் இரண்டாமடி ரகுராமனின் எதிர் வினாவாகவும் அமைந்து சுவைத் தன்மையைப் பெருக்குகின்றன. கல்யாணி ராகத்தில் இதை மாற்றொலி காட்டி மாறி மாறிப் பாடும் போது எழும் உணர்ச்சியை எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும்.

புலம்பலைத் திபதையாக அமைத்துக் காட்டும் அருணாசலக் கவிராயரின் திறனை இலக்குவன் பிரமனின் அஸ்திரத்தால் கட்டப் பட்டபோது இராமன் அழுவதைக் கூறுவதின் வாயிலாகப் பார்க்கலாம்.

ராகம்: எதுகுலகாம்போதி தாளம்: ஆதி

கண்ணிகள்

(i) அப்பனே அய்யனே அரும்பிறவியே ஏந்தல்
அரசே கண்மணியே லட்சுமணா
எப்படிநான் உனைமறப்பேன் எப்போதுன்னுடன்
பிறப்பேன்
இனிஎன்மனம் தூணியேன் லட்சுமணா

(ii) வன்னமாம் பிரம்மாஸ்திரம் கொடுத்தப் பிரம்மாவைப்பழி
வாங்கநீ தொடர்ந்தாயோ லட்சுமணா
என்னுடன் பிறந்தகுறை உயரப்போய்த் தசரதற்கு
இயம்பநீ நடந்தாயோ லட்சுமணா.

(iii) தந்தையையும் சடாயுவையும் கொடுத்ததும் போதாமல் உன்
தனையும் பறிகொடுத்தேனே லட்சுமணா
இந்த வயதினில் இந்தக் காட்சிகாண நான்
என்ன உடம்பெடுத்தேன் லட்சுமணா
(யுத்த காண்டம்; திபதை 9)

இராமனின் புலம்பல் மக்களைத் துன்பக் கடலில் தள்ளும் அளவுக்கு இந்தப் பாடலில் உணர்ச்சி ஊறுவதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு அடியும் 'லட்சுமணா' என்று முடிவதில் இசை அவல உணர்வைக் கொட்டுவதை உணரலாம். இவ்வாறு பல திபதைகளை இசைச் செல்வங்களாக இராமநாடகக் கீர்த்தனையில் காணலாம்.

இராம நாடகத்திலுள்ள மற்றப்பாடல்களை இசைக்க முடியும். அவை கதை விளக்கப்பகுதிகளாக அமையும். இராமநாடகக் கீர்த்தனையை முழுமையாக இசைத்துப் பாடினால் இன்றும்

அனைவரும் சுவைத்து மகிழ்வர். தமிழர் இசைக்கு அருணாசலக் கவிராயர் தான் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனைப் பாடல்கள் வாயிலாகப் பெருந்தொண்டு புரிந்துள்ளார் என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை

கோபாலகிருஷ்ண பாரதி உருவாக்கிய நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையைப் பல்வகையான பாடல்கள் நிறைந்த இசைப் பூங்காவாகக் கருதலாம். வகை வகையான மலர்களை விரும்புவோர் தான் வாழும் இடங்களிலுள்ள மலர்ச்செடிகளை நட்டு வளர்ப்ப துடன் அமையாமல் வேற்றிடங்களில் காணப்படும் விநோதமான மலர்ச்செடிகளையும் நட்டு வளர்ப்பது போல் கோபாலகிருஷ்ண பாரதி தன்னுடைய இசை மலர்க் காவன நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் தமிழர் இசை மரபுப் பாடல்களான தரு, திபதை, விருத்தம், ஆனந்தக் களிப்பு, தண்டகம் ஆகியவற்றுடன் மராட்டிய மரபுப் பாடல்களான கவாயி, (சில பதிப்புக்களில் ‘சவாயி’ என்று காணப்படுகிறது) கட்கா முதலியவற்றையும் சேர்த்து இசைப் பாடல்கள் அமைத்துள்ளார். இதைத் தமிழர் இசை மரபில் ஒரு இனிய சேர்க்கையாகக் கருதலாம்.

தமிழிசை வளர்ந்து கர்னாடக இசை என்ற புது நிலையைப் பிறமொழியினரின் ஆக்கத்தால் அடைந்தது. தஞ்சாவூர் மராட்டிய மன்னர் பரம்பரை இதை ஆதரித்ததுடன் தன் இசை மரபுகளையும் தமிழ்நாட்டுக்கு அறிமுகப்படுத்தியது. இதன் பயனாகக் கர்னாடக இசை மராட்டிய பாடல் அமைப்புக்களை மணந்து புதுவகையான இசைப்பாடல்களைப் பெற்றுத் தந்துள்ளது. அதைக் கோபால கிருஷ்ண பாரதி தத்தெடுத்துப் பல பாடல்களை உருவாக்கி நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை வாயிலாகத் தமிழர் இசை உலகில் தவழ விட்டுள்ளார். நல்லுணர்வுடன் தமிழ் மக்கள் அவற்றை அன்புடன் ஆதரித்துள்ளனர். சுவையுடன் கோபால கிருஷ்ண பாரதி படைத்துள்ள இசைப் பாடல் வகைகளைக் காண லாம்.

தரு என்ற கீர்த்தனைப் பாடல்

கோபால கிருஷ்ண பாரதியும் அருணாசலக் கவிராயரைப் போல் பல கீர்த்தனைகளைத் தருவாகப் பாடியுள்ளார். நந்தனார் திருப்புன்கூர் சென்ற போது இறைவனைக் காண முடியாதபடி நந்தி மறைத்திருந்தது. அதைக் கண்டு நந்தனார் மனம் நொந்து பாடும் தருவைப் பார்க்கலாம்.

ராகம் : தேசிகதோடி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

வழிமறைத்திருக்குதே மலைபோலே
ஒருமாடு படுத்திருக்குதே (வழி)

அனுபல்லவி

பாவிப் பறையனிந்த வூரில்வந்து மிவன்
பாவந்தீரானோ உன்றன்
பாதத்தில் சேரேனோ ஏறேனோ
சிவலோக நாதா மாடு (வழி)

சரணம்

தேரடியில் நின்று தரிசித்தாலும் போதும்
கோவில்வர மாட்டேனையே
ஓரடி விலகினால் போது மிங்கே நின்று
உற்றுப் பார்க்கச் சற்றே விலகாதோ மாடு (வழி)
(நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை; பக். 17)[1]

இந்தக் கீர்த்தனைத் தமிழர் இசையை ஒட்டித் தேசிகத் தோடி ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் பாடப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. ஆனால் இன்று சிலர் மாயாமாளவ கௌள ராகத்தில் பாடுகின்றனர். ஒரே பாடலை வேறு வேறு ராகங்களில் பாட வாய்ப்பு உண்டு. ஆனால் சில பாடல்களை அவ்வாறு பாடினால சுவை தரும்பாது. பழைய தமிழிசைப் பண்களில் அமைந்த பாடல்கள் குறிப்பிட்ட பண்களில் பாடினால்தான் சுவையாக அமையும் என்று கருதப்படுகிறது. அந்தப் பண்களே தேவையான உணர்வுகளைப் புலப்படுத்தும் ஆற்றலுடையவை.

திபதை அல்லது கண்ணிப் பாடல்கள்

ஈரடிகளைக் கொண்ட கண்ணிகள் பலவற்றைப் பாடியுள்ள கோபால கிருஷ்ண பாரதி அதில் பல சிறப்புக்களையும் தன்னுடைய திறமையினால் காட்டி இருக்கிறார். இருசொல் அலங்கார

1. பாடல்களைக் குறிப்பிடும் பக்கம் பி. இரத்தின நாயகர் அண்ட் ஸன்ஸ், சென்னை (ஆண்டு இல்லை) வெளியீட்டைப் பின்பற்றியது.

மாக நந்தனாரும் சேரிவாழ் மக்களும் வாதிடுவதைத் திபதை அமைப்பில் இசைத்துள்ளதைக் காணலாம்.

ராகம் ; பூரிகல்யாணி தாளம் : ஏகம்

கண்ணிகள்

(i) சிவனே தெய்வம் சிதம்பரமே கைலாசம
தவமே பெருமை தான்சம்பிரதாயம்,

(ii) சேரியே சொர்க்கம் ஏரியே கைலாசம்
மாரியே தெய்வம் மதசம்பிரதாயம்

(iii) படிப்பது ஞானம் பார்ப்பது மூலம்
குடிப்பது மதிப்பால் குலசம்பிரதாயம்.

(iv) பிடிப்பது நண்டு புசிப்பது இறைச்சி
குடிப்பது கள்ளு குலசம்பிரதாயம்.

(மேற்படி; பக். 27)

இவ்வாறு பத்து கண்ணிகள் பாடப்படுகின்றன. முதல் கண்ணியை நந்தனார் பாட இரண்டாவதைச் சேரி மக்கள் பாடுகின்றனர். மாறி மாறிப் பாடுவது சுவையாகும். அருணாசல கவிராயரும் இத்தகைய கண்ணிகளை அமைத்துள்ளார்.

இன்னொரு அமைப்புக் கண்ணி குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. இதற்குப் பல்லவி, சரணங்கள் தரப்பட்டுள்ளன. அனுபல்லவி இல்லை.

ராகம் : சௌராஷ்டிரம் தாளம் : மிஸ்ர ஏகம்

பல்லவி

வாருங்கள் பரமானந்த மிருக்குது பாருங்கள்.

சரணங்கள்

(i) சடமெடுத்தபின் னேதுமே கண்டிலீர்
விடமெடுத்துண்ட மேனியன் தேர்வர
வடம்பிடித்திட வாருங்கள் தில்லையில்
இடம்பிடித்துநா மெல்லோரும் வாழலாம் (வாரு)

(ii) சொல்லடா தில்லைச் சிற்றம்பல மென்று
மெல்லடா வாயைச் சந்நிதி நேரவே
நில்லடாயிந்த மாயப்பிறவியைக்
கொல்லடாசிவ லோகம் குடிபுக (வாரு)

(மேற்படி; பக். 25)

நந்தனார் தன் இனமக்களைப் பார்த்துப் பாடும் பாடலாக இது அமைகிறது. இந்தப் பாடலின் அமைப்பு இதனைத் திபதை அல்லது கண்ணியாகக் கருதும் அளவில் இல்லை. இதனைத் தருவின் அமைப்பாகக் கருதுவதே பொருந்தும். அநுபல்லவி இன்றிக் கீர்த்தனைகள் பாடுவது தவறாகாது. ஆகையினால் இவ்வாறு அமையும் பாடல்களைக் கண்ணியாகக் கருதாது கீர்த்தனையாகக் கொள்வதே முறையாகும்.

நொண்டிச் சிந்து

சிந்து நாடக இலக்கணமான பள்ளு, குறவஞ்சி, குளுவம், நொண்டி, மகுடி ஆகியவற்றில் மிகுதியாக இடம்பெறும். கோபால கிருஷ்ண பாரதி தன்னுடைய நாடகக் கீர்த்தனையில் இத்தகைய இசைப் பாடல்களைப் பல அமைப்பாகத் தருகிறார்.

ராகம் : பைரவி தாளம் : ஆதி

(i) ஐயேவொரு சேதிகளும் உங்கள
அடுமைக்காரப்பயல் நடத்தையெல்லாம

(ii) வர்வரக் கெட்டுப்போச்சு—சேரியில்
வழக்க மில்லாதபடி பாக்கமிட்டான்

(iii) குடியிருக்கவே மாட்டோம்—எப்போதும்
கூக்குரல் போடுகிறா னாக்கை மறந்தே

(iv) இருப்பா னொருவேளை—கொள்ளாத
ஏக்கமடைந்தவன் போல் நாக்கை வளைத்துச்

(v) சிரிப்பா னொருவேளைத் தில்லை
சிதம்பரமென்று சொல்லி மதம்பிடித்தே

(மேற்படி; பக். 49)

சேரியில் வாழ்வோர் நிலவுடைமையிடம் சென்று நந்தனாரைக் குற்றம் சாட்டி முறையிடுவதாக இந்தச் சிந்துப் பாடல் வருகிறது.

இது அமைப்பு மாற்றமுடையதாகத் தோன்றுகிறது. இன்னொரு அமைப்புடைய நொண்டிச் சிந்துப் பாடலைக் காணலாம்.

ராகம் : புன்னாகவராளி தாளம் : மிஸ்ர ஏகம்

'பழன மருங்கணையும்—புலைப்
பாடியது கூரைவீடுதனில்
சுரையே படர்ந்திருக்கும்—அதைச்
சுற்றிலும் நாய்கள் குலைத்திருக்கும்
பருந்தோடி வட்டமிடும்—இளம்
பச்சைப் பிசிதமே விச்சை கொண்டு
கோழிகூவுங் கூக்குரலும்—பாழுங்
கொள்ளையருகினில் வெள்ளெலும்பும்
நரம்பு குவிந்திருக்கும்—பல
நெட்டி மிதந்திடுங் குட்டைகளில்'.

(மேற்படி; பக். 10)

நொண்டிச் சிந்து இவ்வாறு வளர்ந்து கொண்டே போகிறது. இதன் அமைப்பு முந்தியதிலிருந்து வேறுபடுவதைப் பார்க்கலாம்.

இருசொல் அலங்காரப் பாடல்

இருவர் உரையாடுவது போன்று அமையும். குறுகிய வினா விடைகளாகவும் அமையும். இசைக் குறுக்கங்களாகக் கேட்பதற்கு இனிமையாக இருக்கும். திருப்புன்கூரில் குளம் வெட்டுவதற்காகப் பிள்ளையார் மாற்றுருவில் நந்தனாரிடம் வரவும் இருவரும் இசை யுரையாடுகின்றனர்.

நந்: நீயாரப்பா வென்றார்.
பிள்: நான் உன்னாளப்பா வந்தேனென்றார்.
நந்: குட்டையைக் குளமாய் வெட்டுவே னென்றார்.
பிள்: வெட்டினால் மிகுபுண்ய மென்றார்
நந்: அதெம்மட்டு மெட்டு மென்றார்.
பிள்: குளம் வெட்டும் வெட்டு மென்றார்

(மேற்படி; பக். 21)

இப்படியே உரையாடல் நீள்கிறது. இது பாத்திர உரையாடலாக அமையாது ஒருவர் இன்னிசைப் பொழிவாகக் (காலச்சேபம்) கூறு வதினால் 'என்றார்' என்ற சொல் இறுதியில் வந்துள்ளது.

ஆனந்தக் களிப்புப் பாடல்

ஆனந்தக் களிப்புப் பாடல் வள்ளலார் முன்பு பாடியுள்ளார். இது கீர்த்தனை அமைப்புடன் இருக்கும். ஒரு ஆனந்த பரவச நிலையில் பாடுவது. நந்தனார் தில்லை நடராஜபெருமானின் திருவடியைக் கண்டு வணங்க வேண்டும் என்ற மகிழ்ச்சியில் பாடிய பாடலைக் காணலாம்.

ராகம்: சௌராஷ்டிரம் தாளம் : மிஸ்ர ஏகம்

பல்லவி

காணாமலிருக்கலாகாது பாழுங்
கட்டைக் கடைத்தேற—வேண்டியிருந்தால் (காணா)

சரணங்கள்

(i) முத்தியளித்திடும் பாதம் — தில்லை
மூவாயிரம் பேர்கள் பூசிக்கும் பாதம்
சக்திக்கிணைதான பாதம் — வேதம்
சாஸ்திரங்கள் நாலுந் தேடிய பாதம் (காணா)

(ii) காலனைச் சீறிய பாதம்—சன
காதிகளுக்குள்ளே செலுத்திய பாதம்
மாலயன் தேடிய பாதம்—எங்கள்
மாணிக்கவாசகர் பீடிகை பாதம் (காணா)

(மேற்படி; பக்.24)

ஆனந்தக் களிப்புப் பாடல் பொருள் அடிப்படையில் அமைந்த பெயராகவே தோன்றுகிறது. இந்த பாடலமைப்பில் வேறு வகைப் பாடலும் காணப்படுகிறது.

துக்கடா பாடல்

கீர்த்தனை அமைப்பிலும் விருத்த அமைப்பிலும் துக்கடாக்கள் உள்ளன. கீர்த்தனை அமைப்புடைய ஒன்றைக் காணலாம்.

ராகம்: பியாக் தாளம்: ரூபகம்

பல்லவி

எல்லோரும் வாருங்கள்
சுகமிருக்குது பாருங்கள்- நீங்கள் (எல்)

சரணம்

நல்லோர் பணிந்திடும் தில்லையம்பல
நாதன் பாதம் பணிந்து கொள்வோம் (எல்)
(மேற்படி;பக். 25)

இது ஓர் எளியவமைப்புப் பாடலாகத் தோன்றுகிறது. விருத்த வமைப்புத் துக்கடா ஒன்றைக் காணலாம்.

ராகம் : நவரோஜ் தாளம்: ஆதி

'ஆதனூரிலொரு வேதியர்க்குள்ளே அடிமைக்காரப் பறையன்
சூதுவாதுமொன்றுந் தெரியாதவன் பரிசுத்தமான பக்தன்
கோதிலாத தங்கள் சாதியருக்குச் சிவகுணங்களைமிகச்சொல்லி
காதலோடு திருப்புன்கூ ரீசனைக் கண்டு வருவோ மென்றார்'
(மேற்படி; பக். 14)

இது உரைநடை போன்று எளிமையானது. ஆனால் அறுசீர் கழி நெடிலடி விருத்தமாக அமைந்தது. இரண்டடித் துக்கடாக்களும் உண்டு.

ராகம் : ஜஞ்ஜுடி தாளம் : ரூபகம்

'ஒருநாளும் வாராத பக்தன் திருநாளைப் போவாரெனும் சித்தன்
உலகெங்கும் பிரசித்தம் கண்டொதுங் காமலிருந் ததுன்பேரில் குற்றம்'
(மேற்படி; பக்.18)

இவ்வாறு பல அமைப்புக்களில் துக்கடாக்கள் பாடப்படும். சிறந்த பாடலமைப்பும் இசையும் இதற்கு இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை.

ஏசல் பாடல்

ஏசுவது போன்ற பொருளமைப்பு உடையவற்றை ஏசல் பாடல் என்று கூறலாம். சேரிமக்களும் நந்தனாரும் ஒருவரை ஒருவர் குன்றக் கூறி ஏசும் பாடலைப் பாக்கலாம். நாடக அமைப்பு உரையாடலாக உள்ளது.

ராகம்: புன்னகவராளி தாளம்: ரூபகம்

சேரி: ஆண்டிப் பரதேசி அரகரா வென்றவர்
வேண்டும் தெய்வமது விளங்காது என்றார்
நந்: மூன்றுலக்குக்கிறை முன்னின்று கைகூப்பி
ஆண்டவனே என்று அர்ச்சிக்கும் என்றார்.
சேரி: நாதத்தைப் பிடுங்கியே நடவுநட்டாலிந்த
சோற்றுக் கவலையிடும் சுகமிது என்றார்
நந்: கூற்றுவனார் வந்து கூப்பிடும் வேளையில்
மாத்திரைப் பொழுதில்லை மன்றுயிர் என்றார்.
(மேற்படி;பக். 30)

பாடல் இவ்வாறு வளர்கிறது. ஒருவரை ஒருவர் குறைப்படுவதும் ஒத்துக்கொள்ளாமையும் பொருளாக அமைவதைக் காணலாம். தண்டகப் பாடல்களும் உள்ளன.

கட்காப் பாடல்

கட்காப் பாடல் மகாராஷ்டிரத்துக்கு உரிய பாடல் அமைப்பாகத் தோன்றுகிறது. அது சிறிய கட்கா என்றும் பெரிய கட்கா என்றும் இருவகைப்படும்.

சிறிய கட்கா

ராகம்: எதுகுலகாம்போதி. தாளம்: ஆதி

'வீரன் இருளன் காட்டேரி வெறியன் நொண்டி
சாமுண்டி
தூறித்தூண்டி நல்லண்ணன் தொட்டியச் சின்னான்
பெத்தண்ணன்
....
ஏரியம் சினுப்பாயி இடையன் நல்லான் பேயன்
ஊமையொடு
வீறுங்கல்லன் பெத்தாச்சி வீட்டுத்தெய்வம் முதலான'
(மேற்படி; பக்.39)

இது ஓர் எட்டடிப் பாடல். தெய்வங்களின் பெயர்களை அடுக்கிக் கூறுகிறது. இதில் இசைநயத்தை எதிர்பார்க்க முடியாது.

பெரிய கட்கா

ராகம்: நாதநாமக்கிரியை தாளம்: ஆதி

'திருநாளைப் போவானிந்தச் சேரிக்குமூருக்கும்
யாருக்கும் பெரியவன். (திருநாளை)
ஒருதரமாகிலும் சிவசிதம்பரமென்று
உரைத்திடீரென் றுண்மை கூறிய (திருநாளை)
அடாது செய்தால்-படாது படுவீர்
விடாது பாவம்- தொடாதே அவன்பே
ரிடாதே தூறு படாதே கைபிடி
படாதே வெம்பகை—இடாதே யப்பா'

(மேற்படி; பக்.37)

இவ்வாறு ஒலி ஒப்புமையுடன் அடுக்கியவாறு பாடல் பல்கிப் பெருகியுள்ளது.

கவாயிப் பாடல்

இது நான்கு அடிகளில் வருகிறது. இது விருத்தம் போன்றே காணப்படுகிறது.

ராகம் : கேதாரம் தாளம் : மிஸ்ர ஏகம்

'சிவலோக நாதன் திருச்சந் நிதானம்
மலையா கியமாடு மறைத்திடு திங்கே
பலகாலஞ் செய்த பாழ்வினை குவிந்து
மலையாகி யிப்படி மறைந்ததோ வென்றார்'

(மேற்படி; பக் 17)

பாடலமைப்புப் பற்றிக் கவாயி என்று பெயர் பெற்றதா அன்றி வேறு காரணம் பற்றியா என்பதை உறுதியாகக் கூறமுடியவில்லை கட்கா, கவாயி பற்றி இன்னும் நன்கு அறிந்து சிந்திக்க வேண்டும்.

பலவகையான இசைப் பாடல்களால் இந்தநாடகக் கீர்த்தனை நிறைந்துள்ளது. பல ராகங்களில் இசை அமைந்து சிறக்கிறது. நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைத் தமிழரின் இசைபற்றி விரிவாக அறியப் பெரிதும் துணை புரியும்.

மகாபாரதக் கீர்த்தனை

கீர்த்தனை நூல்களில சிறந்த ஒரு நூலாக மகாபாரதக் கீர்த்தனை விளங்குகிறது. கர்னாடக இசையுடைய பல பாடல்கள் அதில் உள்ளன. ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

ராகம்: தோடி தாளம்: சாபு

பல்லவி

என்கருத்திதுவே-நம்பும் எங்கள்
எல்லோர்க்கும் பொதுவே

அனுபல்லவி

தன்மமாய்த் தண்ணீரும் முழுப்
பிழைபொறுக்கு தேகாணும்
தட்டாதி னியோர் தூது
விட்டுப் பார்க் கவேணும் (என்கருத்)

சரணம்

உயர்பங் கைக்கேளும் மறுத்திடில்ஐந்
தூரே னுங்கேளும் - அதைமறுத்தால்
அயர்வி லாதிருக்க ஐந்துவீடு கேளும்
அதையு மறுக்கில்போருக் காகவ
லக்கைகேளும் (என்கருத்)

இப்பாடல் பஞ்சபாண்டவர் கண்ணனைத் துரியோதனனிடம் தூதாக அனுப்பும் போது அவனிடம் கூறி அனுப்பும் செய்தியை விளக்குவதாகும். இதேபோல் அடணா ராகத்தில் ஆதிதாள முடைய ஒரு பாடல் பீமனுரையாக வருவது உணர்ச்சியையும் இசை நயத்தையும் கொட்டுவதாகக் காணப்படுகிறது.

ராகம்:அடணா தாளம்;ஆதி

பல்லவி

ஏனின்ன மிப்படிப் பேசுகி றீர்அண்ணா-இது
போதும் போதும் போதும்.

அனுபல்லவி

ஈனமாக வுரைத்தா லெந்நேரம் பொறுக்கலாம்
இதைவிட எங்கள்கழுத் தினையாவ தறுக்கலாம். (ஏனின்)

சரணம்

படியளந் திடுமாயன் அடிவருந் திடஅந்தப்
பாவி யிடத்தில் தூது - செல்ல வேண்டா
அடியேனை விடும்நான்போய்ச் சீராயென் வேலைகள்
யாவும் பார்த்துக் கொண்டு - தப்பாது
முடியுமக் குத்தருவேன் ஐயையோ இந்தநச்சை
மூட்டைகட் டுமிதுவே முழுது மென்றனிச்சை
கொடிகொள் நமதுநாட்டை அவனிடத் தினிற்பிச்சை
கேட்பதி னுமுயிரை மாய்ப்பதி லில்லைலச்சை(ஏனின்)

உணர்ச்சியும் இசையும் நிறைந்த பாடலாக இது காணப்படுகிறது. இவ்வாறு பல பாடல்கள் இத்தகைய நாடகக் கீர்த்தனைகளில் அமைந்திருப்பதனால மக்கள் அவற்றை மிகவும் விரும்பியுள்ளனர்.

இசையார்வம் மக்களுக்கு மிகுதியாக இருந்த கால கட்டத்தில் இவ்வாறான நாடகக்கீர்த்தனைகள் பலவாகப் பாடப்பெற்றுள்ளன. பழைய புராணக் கதைகளை இயற்பாடல்களில் விளக்குவதை விடவும் இசைப்பாடல்கள் வாயிலாகக் கூறுவது விரும்பத்தக்க இலக்கிய சேவையாகும். மக்கள் இவற்றையே பெரிதும் விரும்பி இருப்பர்.

கர்னாடக இசையில் பாடல்களைக் கேட்க மக்கள் ஆவலுற்ற காலத்தில நாடகக் கீர்த்தனைகள் இசைவாணர்களால் உருவாக்கப் பெற்றுளளதினால அவற்றுக்கு மக்கள மத்தியில் நலல செல்வாக்கும் வரவேற்பும இருந்துள்ளது. இனிய குரல்வளம் மிக்க இசை வல்லுநர்கள் இன்னிசைப பொழிவாக அவற்றைப் பாடியுள்ளனர். அவற்றால தமிழர் இசை பற்றி மிகுதியாக அறியும் வாயபபு கிடைக்கிறது. தமிழர் இசையறிவு மிக்கவர்களாக இருந்தனர். என்பது இவற்றால் நன்கறியப்படும உண்மை.

கந்தர் கலிவெண்பா

குமர குருபரர் இயற்றிய கந்தர் கலிவெண்பா இசைமிக்க ஈரடிக் கண்ணிகளாக அமைந்து சுவை பயக்கிறது. கருத்துக்கள்

பக்திச் சுவை மலிந்து இருப்பினும் பாடலில் இசையமைந்து விளங்குகிறது. இந்நூலில் ஓரிடத்தைக் கண்டு இதை உணரலாம்.

'நாதக் கழலு நகுமணிப்பொற் கிண்கிணியும்
பாதத் தணிந்த பரிபுரமும்—சோதி
இளம்பருதி நூறா யிரங்கோடி போல
வளந்தருதெய் வீக வடிவம்—உளந்தனிற்கண்
டாதரிப்போர்க் காருயிரா யன்பரகத் தாமரையின்
மீதிருக்குந் தெய்வ விளக்கொளியே—ஓதியவைந்

(கந்தர் கலிவெண்பா; பா. 56-58)

கண்ணிகள் தொடராக இழுத்துச் செல்லப்படுவதற்கு அவற்றிலுள்ள இசைநயம் காரணம் என்பதை அறிய வேண்டும். பண்ணற்ற பாடலைப் படிக்க மக்கள் அதிகம் விரும்புவதில்லை. இசையற்றதில் இனிமை குன்றும். கந்தர் கலிவெண்பா முறையான யாப்பில் குறையில்லா இசையுடன் நிறைந்த பொருளைத் தாங்கி விரைந்து படிப்பதற்கு ஏற்ற அமைப்பில் உள்ளது.

பிள்ளைத்தமிழில் இசை

பிள்ளைத்தமிழ் என்ற இலக்கிய வகை அதற்குரிய அமைப்பில் அளவான இசையமைப்பு கொண்டு எழுதப்படுவது. குமரகுருபரரின் 'மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத்தமிழ்' சில இசைக் குறிப்புக்களைத் தாங்கியுள்ளது.

'பண்ணறா வரிமிடற் றறுகான் மடுப்ப
பசுந்தேற லாறலைக்கும்'

(மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத்தமிழ், பா. 17; 1)

என்று கூறுவதில் பண்ணிசை மிக்க வரிப்பாடலைப் பற்றிய குறிப்பு தரப்படுகிறது. பண்ணறாத பாடல் என்பதற்கு அழுத்தம் கொடுத்துள்ளதைக் காணலாம். பண்ணின்றிப் பாடலுக்குச் சிறப்பு இல்லை என்பது இதன் வாயிலாக உணர்த்தப்படுகிறது. இனிய சூழலுக்கு ஏற்ற இனிய இசைக் குறிப்பாக இது தரப்பட்டுள்ளது.

சந்த விருத்தப் பாடல்களும் பிள்ளைத் தமிழில் இடம் பெறுகின்றன. இதில் இசையமைப்பு இனிமையான சுவையுடன் காணப்படும்.

'குழுமணி வெயில்விட மரகத நிழல்விரி
குன்றே நின்றாடுக

குழலிசை பழகிய மழைமுகி லெழுவெழு
கொம்பே வெம்பாசம்
மருவிய பிணிகெட மலைதரு மறுமை
மருந்தே சந்தானம்
வளர்புவ னமுமுணர் வருமரு மறையின்
வரம்பே செம்போதிற்

(மீனாட்சி; பா. 21;1-2)

இந்தப் பாடலில் சந்தவிசை அமைப்பு இருப்பது படித்தவுடன் நன்கு தெரியும். அருணகிரிநாதரின் பாடல்களின் தாக்கமாக இதைக் கருதலாம். இதில் குழலிசை பற்றிய குறிப்பு உள்ளது.

அம்மனையாடுவோர் பாடும் வழக்கத்தைப் பிள்ளைத்தமிழில் காணலாம்.

'கொத்து மணித்திர ளிற்செயு மம்மனை
குயிலின்மி ழற்றியநின்
ருழலினி சைக்குரு கிப்பனி தூங்கு
குறுந்துளி சிந்தியிட'

(மேற்படி; பா. 79; 2)

அம்மனை ஆடும்போது குழலிசை போன்று இனிது பாடுவர் என்ற குறிப்பு இங்குத் தரப்படுகிறது. பல இசைக் கருவிகள் இருப்பினும் குழலின் இசையை இங்கு ஒப்பிட்டுக் காட்டியிருப்பது அதன் இனிமை கருதி என நினைக்கலாம்.

அருணகிரிநாதர் பிள்ளைத்தமிழ் அவரைப் பின்பற்றித் தாளவிசைப் பாடல்களுடன் அமைந்து விளங்குவதைப் பார்க்கலாம். சிறுபறைப் பருவம் பாடும் ஆசிரியர் கருமாரிதாசர் பாடலில் பறையை இசைத்தே காட்டுகிறார். அவர் காட்டுவது தமருக ஜாதி என்று பாடலில் குறிப்பிடுகிறார்.

'தகுதகு தகதக தகுதக திகுதிகு
ததிததி ததிதிகு தோம்
தொகுத்தொ குத்தொகு தகும்தகும்தகும்
தாதிமி தகதிமி தாம்
டிகுடிகு டமடம டிகுடம டகுடகு
டடடட டடடகு டம்

டகுடகு டகுடகு டிகுடிகு டிகுடிகு
டகுடிகு டமடக டம்
செகுசெகு மொகுமொகு செகுமொகு குமுகுமு
செமுசெமு செமுகுமு கும்
தந்தன் டிண்டின் செஞ்செஞ் ஜம்பம்
தந்தந்தா தந் தோம்
தகுமுறை தொனியெழ தமருக ஜதிபெற
தட்டுக சிறுபறையே
திருமறை தமிழினில் உருவுற அருள்பவ
தட்டுக சிறுபறையே.
(அருணகிரிநாதர் பிள்ளைத்தமிழ்; சிறுபறைப் பருவம்; பா. 3)

அருணகிரிநாதரைப் புகழ்ந்து பாடுவதற்கு அவர் கையாண்டுள்ள பாடல் உத்திகளையே கருமாரிதாசர் கையாண்டுள்ளார். தாளக் கருவிகளின் தட்டொலியின் அமைவு பற்றி எவ்வளவு அறிவு இருந்தால் இவ்வளவு சிறப்பாகப் பாடமுடியும் என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டும். தமிழ் மக்களிடம் இசையறிவு அன்றும் இன்றும் பொலிவுடன் சிறந்து விளங்குகிறது என்பதற்கு இப்பாடல் சான்றாக அமையும்.

இந்தப் பிள்ளைத்தமிழ் தாளவிசைக் கருவிகள் எவையெவை என்பதைப் பெயர்கூறிச் சுட்டுகிறது. அதைக் காணலாம்.

'இடக்கை சல்லிகை கரடிகை பேரிகை
இசைக்கும் குடமுழவு
திமிலைத வில்படகம் முரசு மத்தளி
துந்துமி தகுணிச்சம்
அடக்கு தவண்டை தண்ணுமை தக்கை
அரியபெ ருந்தவலை
உடுக்கை பம்பை தமருகம் தாவி
உயர்சந் திரவளையம்
மடக்கு மந்தரி முழவொடு தடாரி
மொந்தை துடுமைதுடி
மட்டறு மொலியெழ மகிமை றுஞ்சுவ
மகனைநிதம் புகழ்வோய்

தடக்கை கொண்டுநின் சிறுபறை யொலிவெல
 தட்டுக சிறுபறையே
தாள வகையெலாம் மூளும் வகைசெய்வாய்
 தட்டுக சிறுபறையே.

(மேற்படி; பா. 4)

இப்பாடலில் 1. இடக்கை, 2. சல்லிகை 3. கரடிகை, 4. பேரிகை 5. குடமுழவு 6. திமிலை 7. தவில் 8. படகம் 9. முரசு 10. மத்தளம் (மத்தளி) 11. துந்துமி 12. தகுணிச்சம் 13. அடக்கு 14. தவண்டை 15. தண்ணுமை 16. தக்கை 17. தவலை 18. உடுக்கை 19. பம்பை 20. தமருகம் 21. தாவி 22. சந்திர வளையம் 23. மடக்கு 24. மந்தரி 25. முழவு 26. தடாரி 27 மொந்தை 28. துடுமை 29. துடி ஆகிய தாளவிசைக் கருவிகளை ஓரிடத்துக் கூறி பறையை முப்பதாவது கருவியாகக் கூறி சிறுபறைப் பருவப் பாடலுக்கு இசையைப் (புகழை) பெருக்கும் ஆசிரியரின் திறம் சிறப்புடையது. இதுவரை பலருடைய பாடலகளில் இத்தகைய போக்கைக் கம்பர் காலத்தி லிருந்து கண்டாரும் முப்பது தாளவிசைக் கருவிகளை யாரும் குறிப் பிட்டதாகத் தோன்றவில்லை. பிள்ளைத்தமிழ்ப் பாடல்கள் இசைச் செய்திகளைப் பயனுடன் தந்துள்ளன.

சிந்துப் பாடல்

சிந்து பலவகைப்படும். அவை 1. காவடிச்சிந்து 2. வழிநடைச் சிந்து 3. நொண்டிச் சிந்து 4. வரலாற்றுச் சிந்து 5. கதைச் சிந்து 6. விபத்துச் சிந்து 7. நீதிச் சிந்து என்பன. சிந்தடி என்பது மூன்று சீர்களைக் கொண்ட அடியாகும். அவ்வடிகளால் எழுதப் பெற்ற பாடலே சிந்துப் பாடலாகும். அத்தகு பாடல்களைக் கொண்ட நூல்களே சிந்து நூல்களாகும் என்ற கருத்தை முத்தப்பன் தருகிறார். மேலும் இக்காலத்தில் சில சிந்துகளில் அவ்விதி மாற்றமும் பெற்றிருக்கிறது என்ற குறிப்பையும் தருகிறார்.[2] இக்கருத்து சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. இன்று சிந்து இசைப் பாடல்களாக விளங்கும் பாடல்கள் மிகப் பெரும்பாலும் மூன்று சீர்களுக்கு மிக்க அடிகளைக் கொண்ட தாகவே காணப்படுகின்றன.

---

2. *முத்தப்பன், சிந்து இலக்கியம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, (1983), பக். 1.*

த. சரவணத் தமிழனின் யாப்பு நூல் (198) சிந்துப் பாடலின் இலக்கணத்தை ஒரு சூத்திரமாகத் தருகிறது.

'முதலடிச் சீர்களும் தனிச்சொல் அன்றி
மறியடிச் சீர்களும் எண்ணொத் திருப்பின்
சமநிலைச் சிந்தாம் ஒன்றின் மற்றொன்றுசீர்
மிகுநிலை யாயின் வியனிலைச் சிந்தாம்'

(யாப்பு நூல்; பக். 4)

இவ்விளக்கம் பொருந்துமாறு உள்ளது. அடி மடக்கைப் பற்றிய குறிப்பு சிந்துக்கு மிக முக்கியமானதாகும். சமநிலைச் சிந்து, வியன்நிலைச் சிந்து ஆகிய பிரிவுகள் சிந்திப்பதற்கு ஏற்றதாக உள்ளன.

அரங்க சீனிவாசன் சிந்தைப் பற்றிய தனது கருத்தைத் தெளிவாகத் தருகிறார். நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் நாளடைவில் ஓரளவு செழுமை அடைந்து இலக்கியத் தரத்தை எட்டிப் பிடிக்க முயன்றன. ஆயினும் அவற்றில் கவிதைக்குரிய உறுப்புக்கள் சில பல குறைவாகவே இருந்தன. ஒரு பாடல் நான்கு அடிகள் (அளவடி) கொண்டிருத்தல் வேண்டும் என்ற மரபுக்கு மாறாக மூன்றடி, இரண்டு அடிகளே பெற்று வந்தன. இவ்வாறு குறைந்து வருவதனால் அவை சிந்து எனப்பட்டன என்ற கருத்து பொருத்தமாக அவரால் தரப்படுகிறது.[3]

இலக்கியப் பாடல்கள் காலத் தேவையால் பலவித வடிவ அமைப்பில் உருவாவதைத் தடுக்க முடியாது. அந்த வடிவமைப்பும் கால ஓட்டத்தில் சிறிதும் பெரிதுமாக மாற்றமுறுவது இயல்பு. அவ்வாறு சிந்துப் பாடல்கள் இசைநலத்துடன் தோன்றிப் பல்வேறு மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டு இன்று பலவகைகளாகப் பலவித அமைப்பில் காணப்படுகின்றன. ஆயினும் சிந்துப் பாடலின் முக்கிய கூறான இசை நிலையில் அனைத்தும் ஒத்துக் காணப் படுகின்றன. பண் வேறுபட்டாலும் இசைத் தன்மை நிறைந்த பாடல்களாகச் சிந்து விளங்குகிறது. தாளக் கட்டுக்குச் சிறப்பாகப் பொருந்தும் அமைப்பில் அது சமைக்கப்படுவது சிந்துப்பாடல்களின் தனிச் சிறப்பாகும்.

---

3. அரங்க சீனிவாசன், காவடிச் சிந்தும் கவிஞன் வரலாறும், சென்னை, (1984), பக். 86-87.

காவடிச் சிந்துப் பாடல்கள்

காவடி எடுத்து முருகனை வழிபடுவது தமிழ் நாட்டில் பல காலமாக இருந்து வரும் வழக்கம். காவடி எடுத்துப் பாடும் போது இசையுடன் இறைவணக்கப் பாடல்களைப் பாடுவர். அந்தப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் சிந்து அமைப்பில் சிந்து இசையுடன் இருப்பதினால் அவற்றைக் காவடிச் சிந்து என்று கூறுவர். இத்தகைய காவடிச் சிந்துப் பாடல்களை இசைநயம் விளங்க முதன் முதல் யாத்தவர் அண்ணாமலை ரெட்டியார். ஆகையினால் இவரைக் காவடிச் சிந்தின் முன்னோடியாகக் கருதுவர்.

அண்ணாமலை ரெட்டியாரைப் பின்பற்றிப் பலர் காவடிச் சிந்து பாடத் தலைப்பட்டனர். இத்தகைய பாடல்கள் மக்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் இசையமைப்பு கொண்டவைகளாக உள்ளன. வல்லநாட்டுக் கருப்பையா காவடிச் சிந்திலுள்ள சில பாடல்களைப் பார்க்கலாம். முத்தளகு என்பார் இப்பாடல்களை எழுதியுள்ளார். பாடலின் தொடக்கம் துடிப்பாக உள்ளது.

எண்டிசை யோர் போற்றுமதி காரன்—நாளும்
எவராலுங் கூடாத கொடிசெலுத்தும் தீரன்
மண்டலம் பேர்பெற்ற கருப்பன் — தினமும்
வந்தடுத்த பேர்க்கருள் பொழிகின்ற விருப்பன்

சண்ட பிரசண்ட மூதண்டன்—இந்த
சப்தசாகரங் குடையில் ஆள்கின்ற கிண்டன்
பஞ்சகெதியுள்ள பரியுடையான் சேணம்
பச்சைக்கல் ரத்னத்தால் பதித்தேறும் நடையான்
(வல்லநாட்டுக் கருப்பையா காவடிச் சிந்து; பா. 23)

இந்தப் பாடல்களின் சொற்களில் ஒலியேற்றி உள்ள முறையில் அவற்றின் இசை அமைகிறது. இரண்டாவது பாடலில் 'கிண்டன்' பொருளுக்கன்றி ஒலிக்காகச் சேர்க்கப்பட்ட சொல் என்பது நன்கு விளங்கும். பொருளைவிடவும் ஒலியையே இத்தகைய பாடல்கள் மிகுதியாக ஆதரிக்கும். இதில் சரணம் பாடிக் கொண்டு வருவதும் உண்டு.

'பெரிய கருப்பையாவே சரணம்—நாட்டில்
பேர்பெற்ற பேச்சியே ராக்காச்சி சரணம்
சின்ன கருப்பனே சரணம்—எந்தன்
தேவியே அங்காளி ஈஸ்பரியே சரணம்.

சப்பாணி நொண்டியே சரணம்—எனக்கு
தாயாகவந்த தொரு அம்பிகையே சரணம்
வீராதி வீரனே சரணம் - எங்கள்
வினைதீர்க்க வந்தகதிர் வேலவனே சரணம்.
ஆனந்த மாகவே ஆடி—யுந்தன்
அடிபணிந்து காவடிகள் சிறப்பாகக் கூடி
அவரவர்கள் முத்திரையை நன்றாய்—நீயும்
அடைந்து வெகுசம்போக சௌக்கியமும் கொண்டாய்'
(மேற்படி; 12-14)

இப்பாடல்களைப் பார்க்கும் போது பாடலாசிரியர் பாடலமைப்பைப் பற்றிய கவலையின்றி இசை நாட்டமுடன் எழுதியுள்ளதைக் காணலாம் .மேலே காட்டப்பட்டவை காவடிச் சிந்து என்று அழைக் கப்பட்டாலும் உண்மையில் அவை வழிநடைச் சிந்துப் பாடல் களாகவே உள்ளன.

காவடிச் சிந்துக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்கும் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் பாடல்கள் சிலவற்றைக் காணலாம். அவை காவடிச் சிந்து எப்படி அமைய வேண்டுமோ அப்படி அமைப்பிலும் இசை யிலும் சிறப்பாக அமைந்து விளங்குகின்றன. அவற்றைப் படித்த வுடனே இசை நயம் தோன்றும். பொருள் நயம் விளங்கும். இசை இன்பம் பெருகும். தமிழ் இசையில் இவை ஒரு புதுமை என்று கருதலாம்.

அண்ணாமலை ரெட்டியார் நெல்லை மாவட்டத்தில் உள்ள கழுகு மலைக் கோயில் நாதரைக் காவடிச் சிந்துப் பாடலமைப்பில் பாடியிருப்பதைக் காணலாம். கோயில் வளம் பற்றிப் பரடிய பாடல் களைப் பார்த்து அவற்றை இசைநிலையில் மதிப்பிட முயலலாம்

'சென்னி குளநகர் வாசன் தமிழ்த்
தேறுமண் ணாமலை தாசன் செப்பும்
செகமெச்சிய மதுரக்கவி அதனைப்புய வரையிற்புனை
தீரன் அயில் வீரன்.
வன்ன மயில்முரு கேசன் குற
வள்ளி பதம்பணி நேசன் உறை
வரமேதரு கழுகாசல பதிகோயிலின் வளநான்மற
வாதே சொல்வேன் மாதே.

கோபுரத் துத்தங்கத் தூவி தேவர்
கோபுரத் துக்கப்பால் மேவி கண்கள்
கூசப்பிர காசத்தொடு மாசற்றுவி லாசத்தொடு
குலவும் புவி பலவும்.
நூபுரத் துத்தொனி வெடிக்கும் பத
நுண்ணிசை மாதர்கள் நடிக்கும் அங்கே
நுழைவாரிடு முழவோசைகள் திசைமாசுணம் இடியோவென
நோக்கும் படி தாக்கும்.
(அண்ணாமலை ரெட்டியார் பாடல்)

இப்பாடல் காவடிச் சிந்து எந்த அமைப்பில் இருக்க வேண்டும் என்பதற்குச் சிறந்ததொரு மாதிரியாக இருப்பதை அறிய வேண்டும். நயமான சொற்கள் சரியான பொருளுடன் இசையமைக்கத் தக்க பாங்கில் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு பகுதியும் நான்கு மடக்காகி நான்காவது மடக்கில் ஒத்த ஒலியமைப்புடைய சொற்கள் இணைந்து இருப்பதை நோக்கலாம். 'தீரன்-வீரன், வாதே - மாதே, குலவும் - பலவும், நோக்கும் - தாக்கும்' என்றவாறு இருப்பது இசைச் சுவைப் பெருக்குவதாகும். மூன்றாவது மடக்கு இசை நீட்டத்துக்கு உதவும் போக்கில் உள்ளது. தாளத்துக்குத் தக்கவாறு அடிமடக்குகள் அமைந்துள்ளன. காவடி எடுத்து ஆடுவோரின் ஆட்டத்துக்குத் தக்கவாறு இந்தச் சிந்து அமைப்பு காணப்படுகிறது.

சற்று மாற்றமுடன் அமைந்துள்ள காவடிச் சிந்துப் பாடல்களையும் அண்ணாமலை ரெட்டியார் பாடியுள்ளார். அதில் ஒன்றைப் பார்க்கலாம். காதலனை நாடும் தலைவி தோழியை அவனிடம் தூது அனுப்பும் முறையில் இந்தப் பாடல் அமைகிறது.

'பூமி மெச்சிடுமண் ணாம லைக்கோர்துணை யானவன்
மயில் வானவன்ஒரு கானவன் எனப்
புனத்தைக் காக்கும் வள்ளி மணத்தைப்
பார்க்க மெல்லப் போனவன்.
சேம முற்றகழு காச லேசனையே தேடுதே என்றன்
மனம் வாடுதே கால்கதள் ளாடுதே இரு
செங்கை தாங்கிநின்ற சங்கி னங்கள்கழன் றாடுதே.
உள்ள மெல்லக் கந்தவள்ளல் பாதம் நினைத் துருகுதே
தேகம் கருகுதே கண்ணீர் பெருகுதே என்றேன்
உச்சிக் கேறி நின்று பித்தங் கிறுகிறென்று வருகுதே.
வள்ள மேவுபசும் பாலுந்தேனுமரு வருக்குதே
கசந்திருக்குதே துன்பம் பெருக்குதே வன்ன
வாருந் தாறு மாறாக் கீற வேபுயமும் பருக்குதே.
(மேற்படி)

இந்தக் காவடிச் சிந்துப் பாடல் முந்தியதிலிருந்து பாடலமைப்பில் மாறியிருப்பதைத் தெளிவாகக் காணலாம். இசையமைப்பும் அதற்குத் தக்கவாறு மாறி விடுகிறது. முன்னதில் நாலாம் மடக்கில் உள்ளது போன்ற ஒலியடுக்கு முறை இதில் இரண்டாம் மடக்கில் அமைக்கப்படுகிறது. ஆகையினால் தாளமும் மாறுவதாகக் கருதலாம். இனிமையான இசை, கனிவான பொருள், உறுதியான தாளக்கட்டு ஆகியவை காவடிச் சிந்துக்கு முக்கியம், அண்ணாமலை ரெட்டியார் இவ்வாறு அமைத்துப் பாடுவதில் சரியான வெற்றியைக் கண்டுள்ளார் என்று கூறலாம்.

காவடிச் சிந்தை விடவும் மாற்றமாகச் சிந்துப் பாடல்கள் அமையும். இது நல்ல இசையோடு அமையும். பெயர் தெரியாத ஒருவர் திருஞான சம்பந்தா மீது பாடியுள்ள ஒரு சிந்துப்பாடல் உள்ளது.

அதில் புலவர் இசையுடன் கருத்தையும் இணைத்துள்ளார். இயற்கைப் பொருட்களைக் கண்டிசைக்கும் சிந்து இசைப் பாடல்களைச் சுவைக்கலாம்.

'மஞ்சளிஞ்சி வாழைசாலி
மிஞ்சவெங்கும் மலிந்திருக்கும்
வளமனைத்தும் வாய்த்தநல்ல தேசமாம் - அது
அளவிறந்த அன்பர்களின் வாசமாம்.
பஞ்சரத்துப் பைங்கிளிக்குச்
செஞ்சொல்மொழிச் சீரிழையார்
பண்முறையைப் பயிற்றுவிக்கும் நாடுமாம் - அது
உண்மையுணர்ந் தேருறையும் வீடுமாம்.
துங்கர்வாழும் பெருமைசான்ற
புங்கமர்ந்த நாண்டின்நாமம்
சோழநாடாய்ச் சொல்லுவார்கள் மேலோர் - அதை
வாழமேலாய் வாழ்த்துவார்கள் நூலோர்.
அந்தநல்ல நாடதனில்
முந்தியதாய்ச் சண்பையாதி
ஆறிரண்டெ னப்பெயர்கள் பூண்டுமே - நிலைப்
பேறினிக்கும் நகரமுண்டு யாண்டுமே.'

(சிந்துப்பாடல்)

இப்பாடலடிகளைக் கண்டால் சிந்தின் இலக்கணம் விளங்கும்' பாடினால் இதன் இனிய இசையும் அதிலுள்ள சுவையும் தோன்றும். பாடலமைப்பிலும் சொற்களின் தேர்விலும் ஒலி அமைப்பிலும் இப்பாடலின் இசைப்பயன் தோன்றும். காவடிச் சிந்து தேவை கருதி இத்தகைய சிந்துப் பாடல்களிலிருந்து தோன்றி யிருக்கலாம். அண்ணாமலை ரெட்டியாரைப் பின்பற்றிப் பலர் காவடிச் சிந்துப் பாடல்களை இயற்றித் தமிழ்நாடெங்கும் பரவச் செய்தனர். பாமர மக்கள் இவற்றின் இசை கேட்டு மகிழ்ந்தனர். இசைவல்லார் இவற்றை அரங்கேற்றிச் சிறப்பித்தனர். ராக தாள அமைப்புக்கும் காவடிச் சிந்துப் பாடல்கள் பொருந்தும். இன்னிசையில் சிறந்ததாகக் காவடிச் சிந்து விளங்குகிறது.

தனிப்பாடல்களில் இசை

அழகிய சொக்கநாதபிள்ளை ‘மலரும் மங்கையும்’ பற்றிப் பாடும் தனிப்பாடல் ஓர் இசைப் பாடலாக விளங்குகிறது. அதில் இசைத் தன்மையுடன் நாடகத் தன்மையும் அமைந்துள்ளது.

‘வந்தனமே செய்து
  வருந்துகிறேன் காவிலுள்ள
சந்தனமே கந்தமிகும்
  தண்மலர்கள் தாரீரோ
பாதிரியே மெத்தப்
  பரிதவித்து நான்திரியும்
மாதிரியே கண்டும்
  வணங்கிமலர் தாரீரோ.
என்னையே கூட்டிவந்த
  ஏந்திழையார் போயகன்றார்
புன்னையே கூந்தல்
  புனையமலர் தாரீரோ.
தேங்குழலை நான்கோதிச்
  சிங்கார மாய்முடிக்க
மாங்குயில்காள் நீரெனக்கு
  வண்ணமலர் தாரீரோ.

இவ்வாறு இந்தப் பாடல் நீண்டு வளர்கிறது. இதைப் பார்த்ததும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் நினைவு வரலாம். இதன் அமைப்பு, பொருள், இசை அனைத்தும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களைச் சார்ந்து

காணப்படுகின்றன. ஆயினும் இது நல்ல இலக்கிய நயம் அமைந்த பாடலாக இருப்பதினால் நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலிருந்து வேறுபட்டுத் தோன்றுகிறது. நயமான இசையமைப்பு கொண்ட பாடலுக்கு இசையமைப்பது பொருளுணர்வையும் சூழலுணர்வையும் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். இவ்வாறு இசைநயங் கொண்ட தனிப்பாடல்கள் சில தமிழில் உள்ளன. புலவர்களின் இசை உணர்வால் இவை இவ்வாறு அமைகின்றன.

தனிப்பாடல் காட்டும் ராகங்கள்

தனிப்பாடல் ஒன்று (உ.வே.சா. நூலகப்பதிப்பு;1983;பக்.105) பெரிய ராகங்கள் முப்பத்திரண்டு என்று கூறுகிறது.

'வல்லகாம் போதியொடு சாவேரி கல்யாணி
  மாஞ்சிநவ ரோசு கவுளம்
மத்தியமா வதிநாட்டை யாரபி வராளியாம்
  பயிரவி முகாரி காபி
சொல்லும் சவுராஷ்டிரஞ் சாரங்க மாகிரி
  தோடியே கடைகு றிஞ்சி
சுருட்டிகம் பாவதி பிலாரி பூர்வியிசை
  துசாவந்தி வான மளவி
ஒல்லுநீ லாம்பரி சங்கரா பரணமுடன்
  உதய ராகம் மோகனம்
முகாரிமலை கிரிலளிசை பருசுதெட் டாசியுட
  னோசை பெறுமே காஞ்சி
நல்லஸ்ரீ ராகமொடு கவுரிகண் டராகம்
  நயமிகுந் துரையட் டாணா
நாடுகுண் டாக்கிரிகை மங்கள செயம்பெரிய
  ராகம்முப் பத்தி ரண்டே'

(தனிப்பாடல்; பா. 126)

இப்பாடலில் காம்போதி, சாவேரி, கல்யாணி, மாஞ்சி, நவரோசு, கவுளம், மத்தியமாவதி, நாட்டை, ஆரபி, வராளி, பயிரவி, முகாரி, காபி, சவுராஷ்டிரம், சாரங்கம், ஆகிரி, தோடி, குறிஞ்சி, சுருட்டி, காம்பாவதி, பிலாரி, துசாவந்தி, நீலாம்பரி, சங்கராபரணம், மோகனம், [முகாரி], மலைகிரி, லளிசைபருசு, காஞ்சி, ஸ்ரீராகம், கவுரிகண்டராகம், அடாணா, குண்டாக்கிரிகை எனமுப்பத்திரண்டு ராகங்களின் பெயர்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

தரப்பெற்றுள்ள ராகங்களில் சில ஐயப்பாடுகள் ஏற்படும் தரமாகவுள்ளது. முகாரி இருமுறை இடம் பெற்றுள்ளது. உதய ராகம் என்ற தொடர் பூபாளத்தைக் குறிப்பதாகக் கருதினால் ராகங்களின் எண்ணிக்கை மிகுதியாகியது. மோகனத்துக்கு உரிய அடையாக உதயராகம் என்பதை ஏற்றுக் கொள்வதாயின் மரபுமுறையாகக் கருதும் காலை ராகமான பூபாளத்தின் தனிமதிப்பு பாதிப்புக்குள்ளாகும். மேலும் மோகனத்தை உதயராகமாகக் கருதும் வழக்கம் இருப்பதாகவும் தெரியவில்லை. பூர்வியிசை துசாவந்தி என்று ஒரு ராகம் குறிப்பிடப்படுவது புரியுமாறு இல்லை. பூர்வ கல்யாணி ராகம் நினைவுக்கு வருமாறு இந்தத் தொடர் அமைகிறது.

முப்பத்திரண்டு என்ற எண்ணிக்கை தருவது எதைக் கொண்டது என அறிய முயல வேண்டும். கயிலாசநாதர் சதகமும் முப்பத்திரண்டு ராகங்கள் உண்டு எனக் கூறி ராகங்களின் பெயர்களைத் தருகிறது. ஆனால் அது குறிப்பிடும் ராகங்கள் வேறாகக்காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு வேறுபடும் காரணத்தையும் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. இக்கால கட்டத்தில் உறுதியாக முப்பத்திரண்டு ராகங்களுக்கு மேல் தமிழர்களால் அறியப்பெற் றிருக்கவேண்டும்.

முப்பத்திரண்டு ராகம் என்பது கர்நாடக இசையில் முப்பத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களைக் குறிப்பதாக இருக்க வேண்டும். இதனை நன்கு உணராமல் தனிப்பாடலிலும் சதகத்திலும் இவ்வாறு குறிப்பிட்டனரா என்பதையும் ஆய்ந்து காண வேண்டியுள்ளது. கருமாரி புராணத்தில் எண்ணான்கு இசை குறிப்பிடப்பட்டதற்கு விளக்கமாக முப்பத்திரண்டு மேளகர்த் தாக்களைக் காட்டியிருப்பதை முன்னர்க் காணலாம். தமிழர் இசையில் முப்பத்திரண்டு ராகங்கள் சிறப்பானவை என்ற கருத்து காலங்காலமாகமாகத் தமிழ்நாட்டில் இருந்திருக்க வேண்டும். அது இன்றும் முறையாகப் பாடப்படும் முப்பத்திரண்டு மேளங் களாகத்தான் இருக்க வேண்டும்.

தொன்னூல் விளக்கத்தில் இசைபற்றிய கருத்துக்கள்

வீரமாமுனிவர் தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்து தமிழரின் வாழ்வியலை யும் இலக்கிய இலக்கங்களையும் நன்கு அறிந்து எளிமையான முறை யில் தொன்னூல் விளக்கம் என்ற இலக்கணநூலை எழுதித் தந்துள்ளார். அதில் தமிழர் இசை பற்றிய தமது கருத்துக்களைத் தூவியுள்ளார். அவை வீரமாமுனிவர் காலத்தில் தமிழ் மக்களின் இசைநிலை பற்றி அறிய ஓரளவு துணை செய்வதாக உள்ளன.

வீரமாமுனிவர் தொன்னூல் விளக்கத்தில் ஆசிரிய விருத்தத்துக்கும் தாழிசைக்கும் உள்ள தொடர்பை இசைத்தன்மை கொண்டு விளக்க முற்படுகிறார். இந்தப் பகுதியை விளக்கும் ச.வே.சுப்பிரமணியன் தரும் கருத்து சிந்தனைக்கு உரியதாகக் காணப்படுகிறது. தோடி ராகத்துக்கு ஏற்ற அடியால் வரும் ஆசிரிய விருத்தம் எல்லாம் இன்று தாழிசை எனப்படும் என்று வீரமாமுனிவர் குறிப்பிட்டதைக் கண்டு அது ஒரு புறநடைக் கருத்தாக இருப்பதாக விளக்கம் தரும் ஆசிரியர் கருதுகிறார்.[4] தோடி ராகம் பற்றிய தெளிவான அறிவு மக்களிடையே இருந்துள்ளதை இதனால் அறியலாம்.

வீரமாமுனிவர் தாம் அறிந்த தமிழர் இசை பற்றித் தெளிவான சில செய்திகளைத் தர விரும்புகிறார். எந்த ராகத்தை எந்த நேரத்தில் பாட வேண்டும் என்பதைப் பற்றிய செய்திகள் இலக்கண விளக்கத்தில் தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன.

> 'கன்னடம் காம்போதி கனியப் பாடலே
> யாமத்து உரிமை ஆகரி பாடலே'
> (தொன்னூல் விளக்கம்; பா. 173; 6-7)

இதில் கன்னடம், காம்போதி என்பவை கனிவுடன் இசைக்கப்படும் ராகங்களாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. கன்னடம் என்று குறிப்பிடப்படும் ராகம் கானடா (கன்னடா) என்பதாக இருக்கலாம். ஆகரி (ஆகிரி) ராகம் நள்ளிரவில் பாடவேண்டிய ராகம் என்பது குறிப்பு.

> 'வைகறைக்கு உரிமை......
> இராமகலியுடன் இந்தோளம் பாடலே'
> (மேற்படி; பா. 173;10-13)

அதிகாலை விடியலுக்கு முன் இராமகலி, இந்தோளம் ஆகிய ராகங்களைப் பாடுவது முறை.

> 'விடியற்கு .. ....
> தெரி பூபாளம் தேசாட்சி பாடலே' (மேற்படி; பா. 173;17)

விடியலில் பூபாளம், தேசாட்சி ஆகிய இரு ராகங்களையும் பாட வேண்டும். தேசாட்சி இன்றைய நிலையில் அவ்வளவு பழக்கமில்லை. வீரமாமுனிவர் காலத்தில் இன்று பூபாளத்தைப் பாடுவது

4. ச.வே. சுப்பிரமணியன் (பதி) தொன்னூல் விளக்கம், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை-20 (1978) பக். 44

போல் அன்று இவ்விரு ராகங்களையும் காலை புலரும்போது மங்கலமாகப் பாடியிருக்கலாம்.

'நண்பகற் குரிமை .... ..
பண்டிசை சாரங்கம் பாடல் என்பவே'
(மேற்படி; பா. 173;20)

நண்பகலில் பழமையான இசையுடைய சாரங்கம் ராகத்தைப் பாட வேண்டும். சாரங்கம் வீரமாமுனிவர் காலத்திலேயே பழமையான ராகமாகக் கருதப்பட்டுள்ளது இதனால் விளங்கும். அவ்வாறு இருக்குமாயின் சாரங்கம் ராகத்தைத் தொன்மையான தமிழரின் ராகங்களில் (பண்) ஒன்றாகக் கருத இடமுள்ளது.

'எற்பாட் டுரிமை ....
கானமாய்க் காபி கல்யாணி பாடலே'
(மேற்படி; பா. 173;23)

எற்பாடு என்பது நண்பகலுக்கும் மாலைக்கும் இடைப்பட்ட காலம். அந்த நேரத்தில் காபி, கல்யாணி ஆகிய இரு ராகங்களையும் பாட வேண்டும். கானம் என்பது இனிய இசையில் பாடுவதைக் குறிக்கும். காபியும் கல்யாணியும் நீண்ட நேரம் பாடுவதற்கு இசைவாகவுள்ள ராகங்கள் என்பது தெளிவு. 'கானம்' என்ற சொல்லைப் பயன் படுத்தியமை எண்ணுவதற்கு உரியது.

இனிமையான இசை எதில் அமையும் என்பது பற்றியும் வீரமா முனிவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'இசைபெற ஓசையும் இயலப் பாடி
வசையில் வரும்கவி மதுரம் ஆமே'
(மேற்படி; பா. 299;7-8)

இசை நன்கு அமைய ஒலிநயம் பொலியப் பாடும் குற்றமற்ற பாடல் இனியதாக மதிக்கப்படும். இனிமைக்கு மதுரம் என்று கூறும் சொல்வழக்கு அவர் காலத்தில் பழக்கமாக இருந்துள்ளதை இதனால் அறியலாம். இசையில் வீரமாமுனிவர் காலத்தில் வட மொழித் தாக்கம் அதிகமாகியுள்ளதைக் கானம், மதுரம் போன்ற சொல் வழக்குகளைக் கொண்டு ஒருவாறு அறியலாம்.

வீரமாமுனிவரின் காலம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம். அக்காலத்தில் கர்நாடக இசையே தமிழருடைய

இசையாக இருந்துள்ளது. பழமையான தமிழிசைப் பண்கள் கையாளப் பெற்றதாகக் குறிப்பு இல்லை. அந்தப் பண்களே வட மொழிப் பெயர்கள்பூண்டு தமிழர் நாவில் பண்ணிசைத்தனவா என்பதை அறிய வேண்டும்.

பிரபந்த தீபிகையில் இசைக் கருத்துக்கள

முத்து வேங்கடசுப்பையா நாவலர் 1849ஆம் ஆண்டில் எழுதிய பிரபந்த தீபிகை என்னும் இலக்கண நூல் இசை பற்றிய சில கருத்துக்களைத் தந்துள்ளது. நாட்டியத்துக்காகப் பாடப்படும் அகப்பொருள் சுவை ததும்பும் பாடல்களான பதங்களைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் இந்நூலில் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

'தாளமோ சச்சர்ப் புடஞ்சா சர்ப்புடஞ்
சட்பிதா புத்தரீகம்
சம்பத்து வேட்டமொடு முற்கடித மைந்துமாஞ்
சப்தத்தா ளத்தின்வகையோ

கேள்துருவ தாளமுடன் மட்டிய முரூபகங்
கெம்பீர சம்பைதாளம்
கெணித்திடுந் திரிபுடை தாள மடைதாளம்
கியாதியா மேகதாளம்

மீளுமொன் பான்வகைத் தாளமோ நிவிர்தாள
மிக்கான அருமதாளம்
விடதாளம் அரிதாளம் சிங்கர செயதாளம்
விள்ளரிய சித்திரதாளம்

கோளறுஞ் சமதுருவ படிமதா ளத்தின்வகை
கொண்டிசைகள் மாத்திரைகளும்
குறையாம லுயராம லேலயஞ் ஞானமாய்க்
கூறுவார்கள் பாகவதரே' (பிரபந்த தீபிகை; பா. 49)

இசைக்கு உரிய தாளங்கள் பற்றித் தெளிவாக இந்தப் பாடலில் கூறப்படுகிறது. தாளம் ஐந்தாக முதலில் கூறப்படுகிறது. சச்சற் புடம், சாசற்புடம், சட்பிதா புத்திரிகம், சம்பந்து வேட்டம் ஆகிய நான்குடன் உற்கடிதம் என்பதைக் கூட்டித் தாளத்தை ஐந்தாகப் பிரித்து இந்த நூல் காட்டுகிறது.

அடுத்து ஏழு தாளங்கள் எவையெனத் தரப்பட்டுள்ளது. துருவ தாளம், மட்டியம், ரூபகம், சம்பை, திரிபுடை, அடை, ஏகம் என ஏழாகத் தாளம் வகுக்கப்படும்.

இதன் பின் ஒன்பது வகைக் கூறப்படுகிறது. அவை நிவிர்தம், அருமம், விடம், அரி, செயம், சித்திரம், சமம், துருவம், படிமம ஆகிய ஒன்பது தாளங்களும் ஆகும். இவற்றைக் கொண்டு இசையும் மாத்திரையும் குறையாது கூடாது பாட வேண்டும் என்பது இசைவல்லார் கூறும் கருத்து. தாளப் பகுப்பு ஐந்து, ஏழு, ஒன்பது என்ற மூன்று வகை எண்ணிக்கை அளவுகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ளதைப் பிரபந்த தீபிகை வாயிலாக அறியலாம்.

அடுத்த பாடல் இசை முறைகளை விரிவாகக் கூறுவதாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

'சங்கீத முறைமைகேள் மந்திர மத்திமம்
தாரமூன் றென்று மிசையின்
தருமந்தி ரம்விடா துச்சரித் திடலுமாஞ்
சமனிசை மத்திமநதான்

தாரம்வல் லிசையெனச் சொல்வரே ழிசைக்குரல்
சாறறுதுத் தங்கைக்கிளை
தளராத வுழையிளி விளரிதார மேழ
தாகுமிடற் றாற்குரல்

மங்காத விசைமயிலை சுவைபய சுவாச
மௌவல்விசு வாமித்திரன்
மகிபனா விற்றுத்தம் ஓசையிட பஞ்சுவை
மதுவாச முல்லையாகும்

மன்னவன் சமதக்கினி யண்ணமெழு கைக்கிளை
மறியோசை சுவைகிழானாம்
வாசனை கடம்பதின் மன்னவன் சந்திரன்
வன்சிரத் துதயமுழையாம்

சிங்கார விசைகொக்கு சுவைகிருதம் வாசனை
சேரும்வஞ் சியதிபனோ
சீர்பரிதி நெற்றியில் உதிக்குமிளி இசைகுயிற்
றேறுசுவை யேலம்நாற்றம்

செறிநெய்த லதிபனோ கவுதம னெஞ்சிற்
சனித்திடும் விளரிவிசையின்
செல்குதிரை கதலிசுவை வாசம்பொன் னாவரை
சீர்காசிப னாசியின்
பங்கான தாரமிசை யானசுவை மாதுளம்
பழம்புன்னை மலர்வாசனை
பதியீச னன்றியுந் தாரத்தி லெழுமுழை
பகருழையி னுட்குரலுமாம்
பகர்குரல் மீதினி லிளிதுத்த மதிலுற்
பவம்விள்ளரு விளரியிடமும்
பத்திகைக் கிளைபிறப் பாமிவைக ளெழுசுரம்
பாண்வீணை யெழுநரம்பே.' (பிரபந்த தீபிகை; பா. 50)

இது இசை முறைமை பற்றிக் கூறும் பாடல். ஏழிசை பற்றிய செய்திகளை மிக விளக்கமாகத் தருகிறது. மந்திரம், மத்திமம், தாரம் என்ற மூன்று இசையில் தருகின்ற மந்திரமாவது விடாது அதனைக் கூறி இசைத்தலாகும். சமனிசை என்பது மத்திமம். தாரம் என்பதை வல்லிசை என்று கூறுவர். ஏழிசை என்பது குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற ஏழிட இசைகளாகும். சுவாச ஒலியாக வருவது முல்லையாகும். அண்ணமிடமாக ஒலிப்பது கைக்கிளை. சிரத்தில் தோன்றும் ஒலி உழை என அழைக்கப்படும். நெற்றியில் தோன்றுவது இளி எனலாகும். நெஞ்சில் பிறப்பது விளரி ஒலியாகும். நாசியில் தோன்றி ஒலிப்பது தாரம் ஒலித்து எழும். நாக்கில் (தாரம்) எழுந்து ஒலிப்பது உழை எனும் இசை. உழையின் உட்குரலாக ஒலிப்பது குரலாகிய இசையாகும். குரல் மீது இளி, துத்தமும் அவற்றின் உற்பதமாக விளரி விளங்குவதும் அறிதல் வேண்டும். விளரியிலிருந்து கைக்கிளையும் இணைந்து தோன்றுவதை அறிதல் வேண்டும்.

ஏழிசைகளும் எங்கு எவ்வாறு பிறக்கும் என்பதையும் அவை ஒவ்வொன்றும் எதை எதைச் சார்ந்து வரும் என்பதையும் இந்தப் பாடலின் வாயிலாகப் பிரபந்த தீபிகை மக்கள் எளிதில் உணரும் போக்கில் நன்கறிந்த புராண நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்புபடுத்தி விளக்கிக் காட்டுகிறது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுக்கு உரிய பிரபந்த தீபிகை ஏழிசைக்கும் உரிய பெயர்களை இன்று கூறும் சட்சமம், ரிசபம், காந்தாரம், மத்திமம் பஞ்சமம், தைவதம், நிசாதம், என்று

கூறாமல் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற பெயர்களால் பண்டைத் தமிழிசை மரபை ஒட்டிக் கூறியிருப்பது சிந்திக்க வேண்டிய ஒன்றாக உள்ளது.

புதுவகையான மாற்றங்கள் சொற்களாகவும் பெயர்களாகவும் தமிழிசையில் இடைக் காலத்தில் புகுந்தாலும் தமிழர் தங்களுடைய பழமையான இசைமரபுச் சொற்களை மறவாமல் பேணிக் காத்து வந்துள்ளனர் என்பது இதனால் விளங்கும் .புதுமை செயற்கையாக இணைந்துள்ளதே அன்றி இசையின் பழமை நிலைத்தே உள்ளது.

இசை பிறக்குமிடங்கள் பண்டைக் கருத்துக்களை ஒட்டியே கூறப்பெற்றுள்ளன. எத்தகைய மாற்றங்களைப் புகுத்தி முன்னுள்ள நிறத்தை மாற்ற முயன்றாலும் இசையின் அடிப்படையை யாராலும் மாற்ற முடியாது. அது இயற்கையானது. அடிப்படையான உணர்வுகளைத் தொட்டு எழுந்தது. அதை மாற்றுவது யாராலும் எளிதாக முடியாதது. தமிழர் இசையின் வரலாறு ஆழமாகச் சிந்திக்க வேண்டிய ஒன்றாக இருப்பதை நன்கு உணரலாம். தெளிவான சான்றுகளைக் கண்டுபிடித்துச் சங்க காலம் முதல் இன்றுவரை இடையறாது புதுமைப் பொலிவுகளுடன் வளர்ந்து வரும் தமிழர் இசையின் தொடர்ச்சியை உறுதிப் படுத்த வேண்டும்,

சதகங்களில் இசைச் செய்திகள்

நூற்றுக்கணக்கான சதகங்கள் தமிழில் உள்ளன. அவை இக்கால இசை நிலை பற்றி ஒருசில குறிப்புக்களைத் தருகின்றன. பயனுடையவற்றைத் தெரிந்தெடுத்துச் சில உண்மைகளைக் காணமுயலலாம். கயிலாசநாதர் சதகம் மிகப் பயனான குறிப்புக்களைத் தருகிறது. முப்பத்திரண்டு ராகங்கள் உள்ளன என்று ஒரு பாடலில் கூறுகிறது, (பா. 42) இது பற்றி முன்பே கூறப்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.[5] இப்பாடல் குறிப்பிட்டுள்ள ராகங்கள் மட்டுந்தான் அக்காலத்தில் தமிழரின் பழக்கத்தில் இருந்ததாக நினைப்பதற்கில்லை. இதில் கூறியுள்ள சாரங்கம், மாளவி, நாராயணி, சாவேரி, தோடி போன்ற ராகங்கள் பெருவழக்காக இருந்திருக்கலாம். தோடியைத் தவிர எந்த மேளகர்த்தா ராகத்தையும் இந்தப் பாடல் கூறாது விடுத்துள்ளது வியப்பாகவே உள்ளது. நன்கு சிந்திக்க வேண்டிய பாடலாக இது தோன்றுகிறது.

அடுத்தப் பாடலில் (பா. 43) கயிலாசநாதர் சதகம் வாத்தியங்கள் பற்றிக் கூறுவதைக் காணலாம்.

---

5. *'கருமாரிதாசரின் பாடல்களில் இசை' என்ற பகுதியைக் காண்க.*

'தாளவாத் தியமொடு திறமான மத்தளஞ்
சரமண்ட லந்தாரையுஞ்
சகலமெலா மோசையெழு கின்றபே ரிகையுலகு
சாற்றுசர மணிவாத் தியமும்
நீளவாத் தியமதாங் கின்னரியி னோடுமுரசு
நேர்ந்ததவ ளச்சங்கமும்
நேரான கொம்போசை பூரிதம் பட்டமிந்
நீணிலமெ லாமொலிக்கும்
மேளவாத் தியமும்வெகு விதமான நாகசுரம்
வெற்றிதரு தம்பூருடன்
வேடிக்கை யானதோர் டங்கா வுடுக்கையும்
விநோதமிகும் எக்காளமும்
காளவாத் தியமுமெந் நாளிறும் முழங்கும்
கற்பக விராச மேவுங்
கங்கைபுனை ஈசனே மங்கைமகிழ் நேசனே
கயிலையங் கிரிவாசனே!

(கயிலாசநாதர் சதகம்; பா. 43)

இந்தச் சதகப் பாடலில் தாளவாத்தியம், மத்தளம் சரமண்டலம், தாரை, பேரிகை, சரமணி வாத்தியம், கின்னரி, முரசு, தவளச் சங்கு, கொம்பு, பூரிதம், பட்டம், மேளவாத்தியம், நாதசுவரம், தம்பூர், டங்கா, உடுக்கை, எக்காளம், காள வாத்தியம் ஆகியவை குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன. தாளவாத்தியம் பாண்டிலைக் குறிக்கும். மேளவாத்தியம் தவிலைக் குறிக்கும். மற்றவை விளங்கும். இசைக் கருவிகள் எவ்வளவோ இருப்பினும் ஆசிரியர் குறிப்பிட்ட ஓர் ஆலயத்தில் இசைக்கப்படும் கருவிகளை மட்டிலும் கூறியுள்ளாரா என்று நினைத்துப் பார்க்கலாம். இவ்வாறு சிந்திப்பதாயின் முந்திய பாடலில் குறிப்பிட்ட ராக எண்ணிக்கைக்கு ஏதாவது தெளிவு கிடைக்குமா என்பதையும் அறிய முயலலாம்.

திருவேங்கட சதகம் சங்கீதச் சிறப்பு பற்றி ஒரு பாடலில் விளக்குகிறது.

'புருவநெறி யாமன்மணி யெயிறுதோன் றாமல்விழி
புரளாமல் அங்கசேட்டை
புரியாமன் மிகுதலையை அசையாமன் மிடறுதான்
பொருமிவிம் மாமலியல்பாய்ச்

சுருதிலய சுரஞான நீதியொடு வீணையின்
றொனியினா தப்பிரமமாய்த்
துய்யதந் திரியோசை மிடறோசை யெனவேறு
தோன்றாம லின்பநயமாய்த்

தருமதுர வமுதரச மொழுகுசர ளிகள்பழகு
சங்கீத வித்தையென்றால்
சகலர்க்கு மானந்த மாகுமது பாடுமவள்
சரசுகுண வஞ்சியெனிலோ

மருவியிதழ் பருகியணை யாமலுயி ருய்யுமோ
மணவாள நாராயணன்
மனதிலுறை யலர்மேலு மங்கைமண வாளனே
வரதவேங் கடராயனே'

(திருவேங்கட சதகம்; பா. 63)

பாடும்போது இசைக் கலைஞர் எவ்வாறு அமைதல் வேண்டும் என்பதை இந்தப் பாடல் முதலில் விளக்கிக் காட்டுகிறது. புருவத்தை நெரிக்கக்கூடாது. பல் அதிகம் தெரியக்கூடாது. விழி பிரண்டு தோன்றுவது நல்லதல்ல. அங்கங்களை ஆட்டியசைத்துச் சேட்டைகள் செய்வது விரும்பத் தக்கதாக அமையாது. தலையை மிகுதியாக அசைப்பதும் கூடாது. கழுத்து பொருமி விம்மிப் புடையாமல் பாடுதல் வேண்டும். பாடும் போது பாடகர் இயல்பாக அமைந்து இனிதாகப் பாடுவது முறை என்பது இப்பாடலில் விளக்கப்பட்டுள்ள முதல் செய்தியாகும்.

சுவரஞானம் நன்கு இருக்க வேண்டும். வீணையோடு இணைந்து பாடும் போது குரல் வேறு வீணையொலி வேறு என்று தோன்றாதபடி இணைந்து ஒன்றிப் பாடுதல் வேண்டும். இனிமையாகச் சரளி வரிசை தப்பாது இசையறிவு துலங்கப் பாடுவது விரும்பத்தக்கது. இசையானது அனைவரையும் இன்பக் கடலில் ஆழ்த்துவது. பாடுவோர் பெண்ணாக இருந்தால் இசையின் பெருமை அளவிட முடியாத அளவுக்குப் பெருகும் என்பது இந்தச் சதகப் பாடலின் கருத்து. அரிய இசைச் செய்திகளைக் காணும் போது சதகங்களின் காலத்தில் தமிழர் இசை சிறப்புற்றிருந்தது விளங்கும். மேற்கூறிய கருத்தை சீவகசிந்தாமணி கூறியுள்ள 'பருந்தும் நிழலும் போன்று யாழும் எழாலும்' அமைய வேண்டும் என்ற கருத்தைப் பொருத்திப் பார்க்கலாம்.

விலங்குகள் இசைக்கு மயங்கும் இயல்புடையன என்ற குறிப்பு தோன்ற ஒரு விளக்கம் எம்பிரான் சதகத்தில் வருகிறது.

'மணியிசைக்கா வந்திடுமான் செவியான் மாயும்'
(எம்பிரான் சதகம்; பா. 22; 1)

என்பது மணியிசைத்து மானை வருத்திக் கொல்லும் வேட்டை முறையைச் சுட்டுவதாகும். இவ்வாறு பல இசைச் செய்திகளைச் சதகங்கள் வாயிலாக அறியலாம்.

தேவி கருமாரி அம்மன் சதகம் 'சங்கீத ஞானம்' பற்றி ஒரு பாடலைப் பாடியுள்ளது கருமாரி அம்மனை இசையின் நாயகியாகவும் ஏழிசையின் பயனாகவும் கண்டு மகிழ்கிறது.

'ஏழிசையின் பயனாகி ஏழிசை மூலமாய்
எழுநாதச் சத்தி யாகி
எழுதலம் புரந்தருளும் சிவசத்தி வேற்கண்ணி
எழுச்சியுறும் கரிய மாரி
வாழிசையில் வளர்ந்தோங்கும் வாலையே வேதத்தி
வகரத்தி லுற்ற நாத
வித்தியா தத்துவச் சுந்தரி சித்தாந்த
வித்தகி வீர மாரி
யாழிசைக் கேட்டுளம் மகிழ்கின்ற ஈசையே
எண்குணி ஏக மாரி
யாகத்தில் அவியேற்கும் முக்கண்ணி சாம்பவி
ஆரணத் துறையும் நீலி
சூழிசையில் வாழ்கின்ற சுந்தரி இசைபாடும்
தூயஞானம் அளிப்பாய்
சுத்தசிவ நாதத்தி வேற்காட்டுச் சுந்தரி
தேவி கருமாரி யுமையே'
(கருமாரி அம்மன் சதகம்; பா. 74)

ஏழிசைக்கும் தத்துவமாய் தாமாய்த் தேவி கருமாரி இருப்பதாக இப்பாடல் கூறுகிறது. இது பக்தி காலக் கோட்பாடு. அதுவே உறுதியானது என்பது போல் இச்சதகப் பாடல கூறுகிறது. அது தான் வாழிசை என்பது பாடற் பொருள். அதுவே சூழிசையாக உலகில் பரந்துள்ளது. இறைவி யாழிசை கேட்டு மகிழ்வதாகவும்

இப்பாடலில் உரைக்கப்படுகிறது. கருமாரி அம்மன் அருளிசையைப் பொருளிசையாகக் கொண்டு வாழ்பவள்.

சதகங்கள் இசையைப் போற்றியுள்ளதைப் பல பாடல்களால் அறியலாம் தமிழர் இசைக்குத் தந்துள்ள மதிப்பும் சிறப்பும் இத்தகைய இசைத் தத்துவங்கள் எழக் காரணமாயின.

குறவஞ்சியில் இசை

பதினேழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து சுமார் மூன்று நூற்றாண்டுகள் தமிழ்க்கலைவானில் சீரும் சிறப்புமாக இருந்த குறவஞ்சி நாடகங்கள் தமிழர் இசைக்கு ஆற்றியுள்ள தொண்டு மிகப் பெரிது. அது இசையால் உருவான நாடக இனங்களில் ஒன்றாகும். இன்றும் அதன் இசை நலத்தை இசைவல்லுநர் மதித்துப் பாராட்டுவதைக் காணலாம். நூற்றுக்கணக்கான குறவஞ்சிகளைப் புலவர்கள் படைத்துத் தமிழை வளமுறச் செய்துள்ளனர். அவற்றிலுள்ள இசைநலம் காண ஒன்றிரண்டு குறவஞ்சிகளைப் புரட்டலாம்.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி

மேலகரம் திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் நெல்லையைச் சேர்ந்த குற்றால நாதரைப் போற்றிப் பாடியுள்ள திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி மக்களைக் கவர்ந்த இசை நாடகப் படைப்பாகும். அதில் வகை வகையான இசைப்பாடல்கள் பல்வேறு இசையில் இலங்கும் நயங்களுடன் புனையப் பெற்றுள்ளது. அவற்றைக் காண்பது தமிழர் இசையின் சிறப்பை நன்கறிய உதவும்.

கீர்த்தனைப் பாடல்கள்

குற்றாலக் குறவஞ்சியில் பலவகையான கீர்த்தனைப் பாடல்கள் உள்ளன. உலாப் பாடலாக முதலில் குற்றாலநாதர் உலா வருவது இசையால் விளக்கப்படுகிறது.

ராகம் : பந்துவராளி தாளம் : சாப்பு

பல்லவி

பவனி வந்தனரே—மழவிடைப்
பவனி வந்தனரே

அனுபல்லவி

அவனி போற்றிய குறும்ப லாவுறை
மவுன நாயகர் எவனநாயகர்
சிவனு மாயரி அயனு மானவர்
கவன மால்விடை அதனி லேறியே (பவனி)

சரணம்

அண்டர் கூட்டமும் முனிவர் கூட்டமும்
அசுரர் கூட்டமும் மனிதராகிய
தொண்டர் கூட்டமும் இமைப்பி லாரெனச்
சூழ்ந்து தனித்தனி மயங்கவே
பண்டை நரரிவர் தேவரி வரெனப்
பகுத்து நிறுவியவேளை தொறுந்தொறும்
மண்ட லீகரை நந்தி பிரம்படி
மகுட கோடியிற் புடைக்கவே (பவனி)
(திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, பக். 10)[6]

இவ்வாறு பத்து சரணங்கள் பாடப்பெற்றுள்ளன. ராகமும் தாளமும் பொருந்த இறையுணர்வுக் கருத்துச் செறிவுடன் இந்த இசைப் பாடல் அமைந்துள்ளது. இது உலாவுக்கு உரிய அமைப்பு. பந்தாட்டப் பாடலாகக் கீர்த்தனங்கள் உள்ளன.

ராகம் : காம்போதி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

பந்தடித்தனளே வசந்த சுந்தரி விந்தை யாகவே

அனுபல்லவி

மந்தர முலைகள் ஏசலாட மகரக் குழைகள் ஊசலாட
சுந்தர விழிகள் பூசலிடத் தொங்கத் தொங்கத் தொங்கத்
தொம்மென (பந்த)

6. பாடலின் பக்கம், கழகப் பதிப்பு (1968) சென்னை-1, ஒட்டியது.

சரணம்

பொன்னின் ஒளிவில் வந்து
தாவிய மின்னின் ஒளிவு போலவே
சொல்நயத்தினை நாடி நாடித்

தோழியருடன் கூடிக்கூடி
நன்ன கர்த்ரி கூடம்பாடு
நகுர்தத் திகுர்தர் நகுர்தத் தொம்மென (பந்து)
(மேற்படி; பக். 28-29)

இந்தப் பாடல் கருத்துக்கும் செயலுக்கும் தக்கவாறு இசைச் சொற்களுடன் அமைந்து சிறப்பதைக் கண்டு உணரலாம். இது ஆசிரியரின் படைப்பாற்றலையும் இசைத் திறனையும் காட்டுவதாகும்.

குறத்திப் பாடல் கீர்த்தன உருவில் அமைந்து சிறக்கிறது. இப்பாடலின் பல்லவியே இதை நன்கு காட்டும் தரமாக உள்ளது.

ராகம் : தோடி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

வித்தாரம் என்குறி அம்மே—மணி
முத்தாரம் பூணும் முகிழ்முலைப் பெண்ணே
வித்தாரம் என்குறி அம்மே.
(மேற்படி; பக். 80)

இதை இரு சரணங்கள் தொடர்கின்றன. வேட்டைப் பாடலும் இவ்வாறு அமைகிறது.

ராகம் : கல்யாணி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

வருகினும் ஐயே பறவைகள்
வருகினும் ஐயே!

அனுபல்லவி

வருகினும் ஐயே திரிகூட நாயகர்
வாட்டமில் லாப்பண்ணைப் பாட்டப் புரவெல்லாம்
குருகும் நாரையும் அன்னமும் தாராவும்
கூழைக் கடாக்களும் செங்கால் நாரையும் (வரு)
(மேற்படி; பக். 103)

இதைத் தொடர்ந்து மூன்று சரணங்கள் பாடப் பெற்றுள்ளன. இதிலுள்ள உணர்வை விளக்கும் இசை அமைந்துள்ளதைப் பாடிப் பார்க்கலாம். இன்பவுணர்வில் அமைந்த கீர்த்தனமும் உள்ளது. சிங்கன் சிங்கியை வியந்து அடையாளம் கூறுகிறான்.

ராகம் : பியாகடை தாளம் : மிஸ்ரம்

பல்லவி

கறுப்பில் அழகியடா என்சிங்கி
கறுப்பில் அழகியடா!

அனுபல்லவி

கறுப்பி லழகி காமச் சுறுக்கில்
மிகுந்த சிங்கி சுகக்காரி (கறுப்)
(மேற்படி; பக். 137)

மூன்று சரணங்கள் இதைத் தொடர்கின்றன. இன்பவுணர்வின் ஊற்றுக் கண்ணாக இந்த இசைப் பாடல் சிறக்கிறது.

பலவகையான சுவைகளைப் பல்வேறு ராகங்களில்அமைத்துக் கீர்த்தனப் பாடல்கள் புனைந்து தன் இசைப் புலமையை அறிவிப்ப துடன் கவிராயர் தமிழர் இசைக்கு வாழ்வும் வளமும் அளித்துள்ளதை இந்தக் கீர்த்தனைகள் வாயிலாக நன்கு அறியலாம்.

கண்ணிகளில் அமைந்த இசைப்பாடல்கள்

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியிலுள்ள கண்ணியிசைப் பாடல்கள் எடுத்துக் காட்டாக விளங்குகின்றன என்பதைக் குறிப் பிட்டுக் கூறவேண்டும். அமைப்பில் வேறுபாடுகள், இசையில் வேறுபாடுகள் கருத்தில் உயர்வு அனைத்தும் இணைந்து பெருமை

அவற்றுக்கு உண்டு. மாதிரியாகக் கூறத் தக்கவை. அவை இசைப் படிவங்கள். இனிய சொற்குவியல்கள். சிலவற்றைக் குறிப் பிட்டுக் காண்பது நன்று.

கட்டியங்காரனின் வரவு கூறும் முதற் கண்ணிப் பாடலே எண்ணி உணரத் தக்கது.

ராகம் : தோடி தாளம் : சாப்பு

கண்ணிகள்

(i) பூமேவு மனுவேந்தர் தேவேந்தர் முதலோரைப்
புரந்திடுஞ்செங் கோலான பிரம்பு டையான்
மாமேருச் சிலையாளர் வரதர்குற் றாலநாதர்
வாசற் கட்டியக் காரன்வந் தனனே.

(மேற்படி; பக். 8)

கட்டியங்காரனின் வரவு கூறும் இந்தக் கண்ணி நீண்ட இரு அடிகளால் ஆனது. அறத்தை நிலைநாட்டும் இறைநிலையை நினைவுபடுத்துவது. அனைத்து சுவரங்களும் சிறியதாக அமைந்த தோடி (மேளம் 8) ராகத்தில் பாடுவது. முதன்மையாகக் கருதுவதற்கு உரியது.

வசந்தவல்லி பந்தடிப்பதைக் கண்ணிகளாகப் பாடி விளக்கு கிறார் திரிகூடராசப்பக் கவிராயர். இதன் அமைப்பு சிந்தனையைத் தூண்டுவதாகத் தோன்றுகிறது.

ராகம் : பைரவி தாளம் : சாப்பு

கண்ணிகள்

(i) செங்கையில் வண்டு கலின்கலின் என்று
செயஞ்செயம் என்றாட—இடை
சங்கதம் என்று சிலம்பு புலம்பொடு
தண்டை கலந்தாட—இரு
கொங்கை கொடும்பகை வென்றனம் என்று
குழைந்து குழைந்தாட—மலர்ப்
பைங்கொடி நங்கை வசந்த சவுந்தரி
பந்து பயின்றாளே!

(ii) பொங்கு கனங்குழை மண்டிய கொண்டை
புரண்டு புரண்டாடக்—குழல்
மங்குவில் வண்டு கலைந்தது கண்டு
மதன்சிலை வண்டோட—இணி

இங்கிது கண்டுல கென்படும் என்படும்
என்றிடைத் திண்டாட—மலர்ப்
பங்கய மங்கை வசந்த சவுந்தரி
பந்து பயின்றாளே!

(மேற்படி; பக். 26)

இந்தக் கண்ணிகளைச் சிந்திசை அமைத்துப் பாடிப் பார்க்க வேண்டும். இவை சிந்துப் பாடல்களுக்கு முன்னோடிகளாக இருந்திருக்குமோ என்ற எண்ணம் தோன்றுகிறது. குறைவில்லா இசையும் கவரும் கருத்தும் இனிமையாக அமைந்து இந்தப் பாடலின் சிறப்பைக் கூட்டுகின்றன. இந்நூலின் இவ்வாறு அமையும் கண்ணிகள் இன்னும் பல உள்ளன. சொற்களை நன்கு தெரிந்து எடுத்து இசைச் சுவையைச் சொற்களின் ஒலியுடன் இணைத்துப் புலவர் பாடுவது இன்பவொலியாகவே உள்ளது. சிந்துக்கள் இவ்வாறு அமைவதாகவே தோன்றுகின்றன.

வசந்தவல்லி குற்றாலநாதர் பேரில் காதல் கொண்டுள்ள உணர்வு மயக்கத்தில் மன்மதனைப் பழித்துப் பாடும்போது அவர் உரையாக வெளிப்படும் இசைப்பாடல் இன்னும் சிறப்பாகக் கண்ணிப் பாடலுக்கும் சிந்துக்கும் அமைந்த அணுக்கத் தன்மையை விளக்கும்.

ராகம்: எதுகுலகாம்போதி தாளம் : சாப்பு

கண்ணிகள்

(i) கைக்கரும் பென்ன கணையென்ன
நீயென்ன மன்மதா—இந்தச்
செக்கரும் பாவி
நிலவுமே போதாதா மன்மதா

மைக்கருங் கண்ணாள் இரதிக்கு
மால்கொண்ட மன்மதா—விடை
வல்லார்க்கு மால்கொண்டால்
பொல்லாப்பென் மேலுண்டோ மன்மதா

(ii) 'திக்கெல்லாம் தென்றற் புலிவந்து
பாயுதே மன்மதா—குயிற்
சின்னம் பிடித்தபின்
அன்னம் பிடியதே மன்மதா
அக்காள் எனுஞ்சகி வேட்காமல்
ஏசுவாள் மன்மதா அவள்
அல்லாமல் தாயொரு
பொல்லாத நீதிகாண் மன்மதா'

(மேற்படி; 38—39)

கண்ணிகளின் அமைப்பு சிந்துவின்பாடல்கள் போன்று சிறப்பாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இவற்றைக் காணும் போது இத்தகைய இசைக் கண்ணிகள் சிந்துப் பாடல்களின் தோற் றத்துக்கு வழிகாட்டிகளாக இருந்திருக்கலாம் என்று கருத இடமுள்ளது.

நாடகவுணர்வுடைய கண்ணிகள்

நாடகத் தன்மையுடைய இசைப் பாடல்களாக அமைத்துப் பாடுவது அக்கால வழக்கம். இவ்வாறு அமைந்த கண்ணிகளை நாடகக் கீர்த்தனைகளில் பெருவழக்காகக் காணலாம். குற்றாலக் குறவஞ்சியில் சிங்கனும் சிங்கியும் நீண்ட நாள் பிரிவுக்குப் பின் திடீரென்று சந்தித்து உணரயாடும் பாடல் இந்த அமைப்பில் அடங்கும். இருவரும் பாடலாக உரையாடுவதை நாடகமாகக் கண்டு களிக்கலாம்.

ராகம் : தன்யாசி தாளம் ; ஆதி

கண்ணிகள்

(i) சிங்கன்: இத்தனை நாளாக என்னுடன் சொல்லாமல்
எங்கே நடந்தாய்நீ சிங்கி (எங்கே நடந்)

சிங்கி: கொத்தார் குழலார்க்கு வித்தார மாகக்
குறிசொல்லப் போனனடா சிங்கா(குறிசொல்)

(ii) சிங்கன்: பார்க்கில் அதிசயந் தோணுது சொல்லப்
பயமா இருக்குதடி சிங்கி (பயமா)
சிங்கி: ஆர்க்கும் பயமில்லைத் தோணின காரியம்
அஞ்சாமல் சொல்லடா சிங்கா (அஞ்சா)

(iii) சிங்கன்: காலுக்கு மேலே பெரிய விரியன்
கடித்துக் கிடப்பனேன் சிங்கி (கடித்து)
சிங்கி: சேலத்து நாட்டிற் குறிசொல்லிப் பெற்ற
சிலம்பு கிடக்குதடா சிங்கா (சிலம்பு)

(iv) சிங்கன்; 'சேலத்து நாட்டார் இட்ட சிலம்புக்கு மேலே
திருகு முறுகென்னடி சிங்கி (திருகு)
சிங்கி: கோலத்து நாட்டார் முறுக்கிட்ட தண்டை
கொடுத்த வரிசையடா சிங்கா (கொடுத்த)
(மேற்படி; பக். 145-146)

நாடகப் போக்கில் கண்ணிகள் இவ்வாறு பதினொரு எண்களாக வளர்ந்துள்ளன. இவற்றை இயல்பான உணர்ச்சி தோன்ற இசையுடன் பாடினால் ஊறும் இன்பம் அன்று தமிழர் இசைத்துணர்ந்த அமுதச்சுவை. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி தமிழர் இசைக்கு ஒரு நிறைகுடம். நிரம்ப அறிவதற்குத் தகுந்த இசைப் படைப்பு.

திருவேற்காடு ஸ்ரீ கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சி

கருமாரிதாசரின் இன்னிசைச் செல்வமான கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சியின் இசை நயத்தைக் காண முயலலாம். இது திருவேற்காடு அம்மனின் அருள் ஆற்றலில் பிறந்தது. நாதமாக அமைந்த தேவியின் உணர்வாற்றலால் இசையாக உருவாகித் தமிழ் அன்னையின் இனிய இசைத் தன்மையை உலகுக்கு அறிவிக்கும் காண்டாமணி நாதம். கர்னாடக இசை தவழும் இந்தக் குறவஞ்சியின் இசைக் கொடையை நுகரலாம்.

நூல்பயனைக் கூறும் ஆசிரியர் இந்த நூலின் கலைத் தன்மையைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார்.

'நல்லதமி ழியலிசையும் நாடகமும்
நவில்கின்ற செஞ்சொல் நூலாம்'
(கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சி; பா. 21; 1)

என்று கூறுவதில் இது இசைத்தன்மை மிக்கது என்று ஆசிரியர் சுட்டியுள்ளார்.

'இயலிசைநா டகமென்னும் முத்தமிழை
 யுணர்ந்தோர்முன் எளியேன் யானும்
இயலிசைநா டகமுணர்ந்த விற்பனனைப்
 போலுற்று எழுதி னாலும்'

(மேற்படி; பா. 22; 1-2)

என்று அவையடக்கம் கூறுவதில் ஆசிரியர் தமிழ்ச் சான்றோரின் இசைப்புலமை உணர்ந்து பாடும் தனது மெய்யுணர்வைப் புலப் படுத்துகிறார். இவற்றைக் காணின் இதில் இசை சிறப்பு உறுதி யாகப் பூசப்பெற்றிருக்கும் என்ற நம்பிக்கையுடன் படித்துப் பார்ப் பதுடன் பாடியும் பார்க்கலாம்.

கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சியில் இசைப்பாடல்கள் மற்ற வஞ்சிகளில் காணப்படுவது போன்று கீர்த்தனைகள், கண்ணிகள், விருத்தங்களாக அமைந்து இருக்கின்றன. அது குறவஞ்சி பாடும் வழக்கத்தை ஒட்டி அமைவது. இந்தக் குறவஞ்சியில் ஏதாவது தனிச்சிறப்பு உள்ளதா என்று காணலாம். இதன் ஆசிரியர் பண்ணுணர்வு மிக்கவர் என்பதைப் புலப்படுத்திப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. பாட்டுடைத் தலைவியான மதனவல்லி வருவதைக் காட்டும் பாடலைப் பார்த்தால் இது புரியும்.

ராகம் : பந்துவராளி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

மதனவல்லி வந்தாள்—ஒய்யாரமாக
மதனவல்லி வந்தாள்

அனுபல்லவி

மதிமுகம் முறுவல் மாட்சி திகழ
மங்கையர் கண்டு வியந்து மகிழ (மதன)

சரணம்

பண்ணமைச் சிலம்பு பாதத் தொலிக்க
பன்முறை பாடி இதயம் களிக்க

கண்கவர் அரம்பை ஊர்வசி நாண
கலாப மயிலெனப் பலருங் காண (மதன)
(மேற்படி; பக். 22-23)[7]

கீர்த்தனை அமைப்பு வழக்கத்தை ஒட்டியது ஆயினும் 'பண்முறை பாடி' என்ற எண்ணத்துடன் பாடியதை உணரலாம். இன்னொரு பாடலில்,

'பூங்குயி லிசைபாட ரீங்காரம் வண்டிசைக்க
பூங்கொடி குழல்கண்டு நீலமயில் நடிக்க'
(மேற்படி; பக். 23)

என்று இசையுணர்வு வருவதைப் பார்க்கலாம். இத்தகைய உணர்வுக் கலப்புடைய பாவலர் பாடியவை உண்மையில் இசை நயம் மிக்கவைகளாகத்தான் இருக்க முடியும். இவ்வுணர்வை நூலில் பல பாடல்களில் பார்க்க முடிகிறது.

மேலும் பலவகையான இசைத்தன்மைகளைக் கீர்த்தனை உருவில் காட்டி நூலுக்குச் சிறப்பு தேட ஆசிரியர் முயன்றுள்ளார்.

'கும்மி யடித்தனளே - மதனவல்லி
கும்மி யடித்தனளே' (மேற்படி; பக். 24)

என்பதைப் பல்லவியாகவும்

'செம்மை சிறக்கும் சேடியர் சூடி
அம்மையின் அருளைப் பாடிப்பாடி'

என்பதை அனுபல்லவியாகவும் அமைத்து உசேனி ராகம் திஸ்ர நடை ஆதிதாளத்தில் கும்மி இயல்பான இசையமைப்புப் பாடலைக் கீர்த்தனையாகப் பாடியுள்ளது சிறப்பாக அமைகிறது. இதைப் போன்று,

'சித்திர ஊஞ்சல் ஆடினாள் - மதனவல்லி
(வி)சித்திர ஊஞ்சல் ஆடினாள்'
(மேற்படி; பக். 26)

என்று ஊசல் பாட்டிசையையும் இணைத்துப் பாடல் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

---

7. பக்க எண்கள், இந்நூலின் சூப்பர் பவர் பப்ளிகேஷன்ஸ், (1971) சென்னைப் பதிப்பைக் கொண்டது.

குறத்திப் பாட்டு குறவஞ்சிகளுக்குப் பொதுவான இசைப் பாட்டு. கருமாரிதாசரின் குறத்திப் பாட்டைக் காணலாம்.

'இமயமுதல் குமரிவரை எங்களது நாடு
எழில் அமரர் முனிவரெலாம் ஏத்துகின்ற நாடு
சமயமெலாம் பிரம்மமொன்றே எனச் சாற்றும் நாடு
சகமுய்ய வழிவகுக்கும் வேதம்வாழ் நாடு
தமிழ்முதலாம் தெய்வமொழி பலவளரும் நாடு
தந்திரமும் மந்திரமும் செழிக்கின்ற நாடு
சமயமறிந் தறம்வளர்க்கும் தருமகுணச் சீலர்
சந்ததமும் வாழ்கின்ற பாரதநன் னாடே'
(மேற்படி; பக். 42)

இப்பாடலில் ஆசிரியருடைய நாட்டுப் பற்று, தாய்மொழியிலுள்ள ஈடுபாடு முதலியவை வெளிப்பட்டு மற்றவர்களைக் கவர்ந்திழுப் பதை உணரலாம். இதைக் காலவுணர்வாக மதிக்கலாம்.

இசையைப் பொறுத்தவரை இருபதாம் நூற்றாண்டு ராகமாலி கையை மதித்து விரும்பும் கால கட்டமாகும். அதை உணர்ந்து தான் பாடும் கண்ணிகளைக் கருமாரிதாசர் ராகமாலிகையாக அமைத்துத் தன்னுடைய இசைப் பாடல்களுக்கு மதிப்பைத் தேடுவது தனிச் சிறப்பாகும். அவர் பாடியுள்ள ஒரு ராகமாலிகை யைப் பார்க்கலாம். உலா வரும்போது பெண்கள் உரையாடுவது நாடக அமைப்பில் ராகமாலிகையாக வெளிப்படுகிறது. தாளம் ரூபகம் என்பது குறிப்பு.

கண்ணிகள்

(i) ராகம் : பேகட
மதன் நாணும் உருக்கொண்டு மங்கையர்க்குத் தாருகத்தில்
மயல்தந்த மதிசூடி இவர்தானோ என்றுரைப்பார்.

(ii) இன்னொருவர் அதே ராகத்தில்:
மதிசூடி யாமாகில் மாநடனம் புரிந்தருளி
மகிழ்வித்து மனம்போல வாழ்வளிப்பான் என்றுரைப்பார்.

(iii) ராகம் : தன்யாசி

மாமதுரை வணிக மங்கையாராம் பத்தினியர்
மெய்தீண்டி வளையிட்ட மோகனனா என்றுரைப்பார்.

(iv) வேறொருவள் அதே ராகத்தில்:

மோகனனே யாமாகில் விழிநோக்கால் எமைக்கவர்ந்து
மெய்யுருக்கி மெய்யடிய ராக்குவான் என்றுரைப்பார்,

(v) ராகம் : வசந்தா

பனிமலையன் பெருந்தவத்தால் பாருதித்த
பைங்கொடியைப்
பரவசத்தால் மன்றல்புரி பரம்பொருளோ
என்றுரைப்பார்.

(vi) அடுத்தவள் அதே ராகத்தில்:

பரம்பொருளே யாமாகில் பாமரராய்ப் பிறந்த எமைப்
பரிந்தேற்று அருள்வாரோ ஆள்வாரோ
என்றுரைப்பார்.

இதே போக்கில் இருவர் மாறி ஒரே ராகத்தில் பாடியவாறு கண்ணிப்பாடல் மேலும் சகானா, லதாங்கி, ஆனந்த பைரவி பந்துவராளி, தேவமனோகரி ஆகிய ராகங்கள் அடங்கிய ராகமாலி கையாகப் படர்கிறது. மாறிமாறிப் பாடுவதும் ஒருவர் உரைக்கு அடுத்தவர் கூறுவது விளக்கம் போன்று தோன்றுவதாலும் களல் விளையாட்டுப் பாடல் போன்று இது காணப்படுகிறது. சுவையான இசைப்பாடல்கள் நிறைந்த அருமையான குறவஞ்சியாகக் கிருஷ்ண மாரி குறவஞ்சி விளங்குகிறது.

குளுவ நாடகவிசை

பள்ளு, குறவஞ்சி போன்று தமிழ்நாட்டில் மக்கள் நாடி நடித்துள்ள நாடக இனங்களில் ஒன்றாகக் குளுவ நாடகம் விளங்குகிறது. இம்மாதிரி நாடகங்களில் சில அச்சாகி வெளிவந்துள்ளன. இவை இசைப் பாடல்களால் ஆகியவை. பாடல்கள் கீர்த்தனை, கண்ணிகள், விருத்தம் முதலிய அமைப்பில் காணப்படுகின்றன. குறவஞ்சியின் இறுதியிலுள்ள சிங்கன், சிங்கிக் காட்சிகள் இதில் முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதிலுள்ள இசைப் பாடல்களின் தன்மையைக் காணச் சின்ன மகிபன் குளுவ நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

கீர்த்தனைகள்

மற்ற நாடக இனங்களில் காணப்படுவது போன்றே கீர்த்தனைகள் அமைந்திருந்தாலும் பாடல்களின் இசைத்தன்மை தெறிப்பாகக் காணப்படுகின்றன. ஒரு கீர்த்தனையைக் காணலாம். குளுவன் பறவை வேட்டையாடுகிறான். பல பறவைகள் அவனைவத்தக் கண்ணியில் சிக்கி விடுகின்றன. அந்த மகிழ்ச்சியில் பாடுகிறான்.

பல்லவி

சிக்கிக் கொண்டதையே - பறவைகள்
சிக்கிக் கொண்டதையே.

சரணம்

சிக்கிக் கொண்டது பச்சியெல்லாம் - வந்து
சின்னன் பூபதி யாபதி நாட்டினில்
உக்கிர மதாக நானூன்றிய கண்ணியில்
ஒருகோடி வெள்ளைத் தாறாவும் நாரையும் (சிக்கி)

(சின்னமகிபன் குளுவ நாடகம்; பா. 33)

இந்தப் பாடல் மகிழ்வின் உணர்வைக் காட்டுகிறது. துடிப்பான இசையில் இதைப் பாடினால் இசை அனைவரையும் கவரும். சுவை கூடும்.

கண்ணிகள்

இந்தக் குளுவ நாடகத்திலுள்ள கண்ணிப் பாடல்கள் நொண்டிச் சிந்தை நினைவுபடுத்துகின்றன, இவற்றிலும் இசைவேகம் மிகுதியாகவே காணப்படுகிறது. குளுவன் பறவைகளைப் பிடிக்கக் கண்ணிகளை ஊன்றியதை விளக்கும் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

(i) 'கன்னி மலையானை வாழ்த்திக்கோ - சிங்கா
கண்ணியை எடுத்துநீ தீத்திக்கோ
பன்னிரு கையனைப் போற்றிக்கோ - சிவ
பார்வதியைப் பணிந்தேத் திக்கோ

(ii) மிதுலை கண்மாய்க் கண்ணியிலே - பச்சி
மேய்ந்து வருதந்த வயலிலே
கதிருடன் பருவ ரப்படா அதில்தான் - கருங்
கண்ணியைநீ நிரப்படா.'

(மேற்படி; பா. 31; 1-2)

இவ்வாறு பதினெட்டு கண்ணிகள் சுவை ததும்ப எழுதப் பெற்று உள்ளன. இசையமைத்துப் பாடத்தக்க இன்னிசைப் பாடல்கள். சிங்கியைக் காணாது சிங்கன் அவலமுறுவது புலம்பல் பாடலாக உள்ளது.

'எங்கே சென்றாளோ என்சிங்கிதான்
எங்கே சென்றாளோ' (மேற்படி; பா. 39)

என்ற பல்லவியுடன் புலம்பல் தொடங்கி வளர்கிறது. சிங்கன் சிங்கி உரையாடல் கண்ணிகளில் அமைந்து சுவைக்கிறது.

'இத்தனை நாளெங் கிருந்தாய் சிங்கி - நீயும்
எந்தத் தேசம் சென்று வந்தாய் சிங்கி?
கொற்றவன் சின்னன் பூபன் சிங்கா - நாட்டில்
குறிசொல்லச் சென்று வந்தேன் சிங்கா'

(மேற்படி; பா. 41)

இசைத் தன்மை மிக்கச் சின்ன மகிபன் குளுவ நாடகம் தமிழர் இசையுணர்வு மிக்கவர் என்பதை நன்கு காட்டும். கோட்டூர் குளுவ நாடக இசையும் நயமாக அமைந்துள்ளது.

சித்தர் பாடலில் இசை

சித்தர்கள் தத்துவ ஞானிகளே. சமயவுணர்வை விடவும் கூடுதலாக மனித வாழ்வையும் மனித இயல்புகளையும் சிந்தித்து ஆற்றலுடைய கருத்துக்களை எளிமையான பாடல்களில் இனிமையான அமைப்பில் கூறியுள்ள பெருமையுடையவர்கள். அவர்களைச் சமயவாதிகள் என்பதைவிட தத்துவவாதிகள் என்று கூறலாம். சில சித்தர்கள் தங்கள் கருத்துக்களை இனிய இசையமைப்புடைய பாடல்களாகத் தந்துள்ளனர். மக்கள் விரும்பிக் கேட்டு தாங்கள் கூறும் கருத்துக்களை எளிமையாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பது அவர்களுடைய நோக்கம். சித்தர் பாடல்களில் இசைத் தன்மை அமைந்திருப்பதைச் சில பாடல்களின் வாயிலாகக் காண முயலலாம்.

பாம்பாட்டிச் சித்தர் நாட்டுப் புறங்களில் நல்ல பாம்பை ஆடுமாறு செய்ய இசையெழுப்புவது போன்று இசையமைத்துத் தன் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். அதில் ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

'நாதர்முடி மேலிருக்கும் நாகப்பாம்பே
நச்சுப்பையை வைத்திருக்கும் நல்லபாம்பே
பாதலத்தில் குடிபுகும் பைகொள்பாம்பே
பாடிப்பாடி நின்றுவிளை யாடுபாம்பே'

(பாம்பாட்டிச் சித்தர் பாடல்)

இது அடிமடக்குடைய ஈரடிக் கண்ணியாகும். இதன் அமைப்பு இசைக்கு ஏற்றதாக உள்ளது. இப்பாடலைப் படித்தாலே ஒருவித இசை எழுவதைக் காணலாம். பாடலமைப்பு, சொல்லமைப்பு, அவற்றின் ஒலியமைப்பு ஆகியவை இந்த இசைத் தன்மைக்குக் காரணமாகும். இசைவுணர்வு மிக்க காலத்தில் எழுந்த பாடல்.

மயிலை வைத்து இடைக்காட்டுச் சித்தர் பாடிய பாடலும் இனிய இசைத் தன்மையுற்று விளங்குவதைப் பாடி உணரலாம்.

'ஆடுமயி லேநட மாடுமயிலை—எங்கள்
ஆதியணி சேடனைக்கண் டாடுமயிலே
கூடுபோகு முன்னங்கதி கொள்ளுமயிலே—என்றுங்
குறையாமல் மோனநெறி கொள்ளுமயிலே'

(இடைக்காட்டுச் சித்தர் பாடல்)

உறுதிப்பொருள் உள்ளே இருந்தாலும் இசைநயம் இயல்புடன் வெளிப்படுவதைக் காணலாம். குதம்பைச் சித்தர் இன்னும் நயமான இசையில் பாடியுள்ளார்.

'தாவாரம் இல்லை தனக்கொரு வீடில்லை
தேவாரம் எதுக்கடி—குதம்பாய்
தேவாரம் எதுக்கடி.'

(குதம்பைச் சித்தர் பாடல்)

தொடர்களை இரட்டித்தல் இசைப்பாடல் உத்திகளில் ஒன்று. அதைக் குதம்பைச் சித்தர் பின்பற்றியுள்ளார்.

மதுரை வாலைசாமியின் பாடலும் இசைத்தன்மை கொண்டு உள்ளது.

'பூட்டைத் திறப்பது கையாலே மனப்
பூட்டைத் திறப்பது மெய்யாலே
வீட்டைத் திறக்க முடியா மல்விட்ட
விதியி தென்கிறார் ஞானப்பெண்ணே.'

சித்தர்கள் காலத்தில் மக்கள் பலவிதமான இசைத் தன்மையுடைய பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். வாலைசாமியின் பாடலைப் போன்று விடுகதைகளை இசையமைப்பில் கூறுவது வழக்கம். அதனைப் பின் பற்றி இசையமைப்பில் மக்களுக்கு ஞானவுரை கூறவிரும்பிய சித்தர் 'ஞானப்பெண்ணே' என்ற தொடரை ஊன்றுகோல் சொற்றொடராகக் கொண்டு பாடல்களை எழுதியுள்ளார். இவர்களுடைய பாடல் மக்களிடம் பழக்கத்தில் உள்ள எளிமையான இசையமைப்புக் களைப் புலப்படுத்துகின்றன.

நொண்டி நாடக இசை

நொண்டி நாடகம் ஒரு நடிகரால் ஆடிப்பாடி மக்களை இன்ப முறச் செய்வதாகும். இது நொண்டிச் சிந்துப் பாடல்களைப் பெரும்பான்மையாகக் கொண்ட நாடக இசைக் கலையாக விளங்கியது. பாடல்களை மிகுதியாகக் கேட்க விரும்பிய காலத்தில் நடிக்கப் பெற்றது. நாடகம் முழுமையும் இசைப் பாடல்களால் நிரம்பியது. நொண்டி மேடையில் தோன்றியவுடன் பாடத் தொடங்கி விடுவான்.

'ஒப்பாயகுப் பாயங் கட்டிக்—கொண்டைக்
குல்லாசப் பொற்சரிகைக் குல்லாவுங் கட்டித்
துப்பாரு முத்துத் தொங்கல் கட்டி—நொண்டி
தொந்தோமென் றாடிக்கொள்ள துசங்கட்டினானே'
(திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்; பா. 4)

இதிலுள்ள சொல்லடுக்கைக் காணலாம். சிந்துப் பாடலாக இது விளங்கி இசைச் சிறப்புடன் மக்களைக் கவர்ந்த பாடல்.

தில்லை விடங்கன் நொண்டி நாடகத்தில் நொண்டியானவன் ஐயனாரிடம் தன் குறைகளைச் சொல்லி அடைக்கலமாகும் போது பாடிய பாடலைக் காணலாம்.

'கையினாலாகாதென் றன்னை பிதா
சொன்ன மொழி காதில் கேட்டு
மெய்யெலாம் குலைகுலைந்து மனம்நொந்து
வீடுதனை விட்டே யானும்

செய்ய பூமாதுவளர் தில்லை விடங்கனில்
வந்து சேர்ந்தே யெங்கள்
அய்யனா ரெனுநல்ல சாக்கதருக்
கடைக்கல மதாகி னேனே.'

(தில்லை விடங்கன் ஐயனார் நொண்டி; பக். 5)

இந்த நீண்ட பாடலை இரக்கவுணர்வு தோன்றப் பாடும் இசையில் மக்கள் தங்கள் குறைகளை உணர்ந்துத் திருந்த வேண்டும்.

சீதக்காதி மன்னனிடம் நொண்டி தான் வந்த காரணத்தை விளக்கும் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'தன்மமும் பொறையுங் கொண்ட
சற்குண நிதிபோல் வந்த
மன்மதன் வச்ர நாடன்
வகுதைவாழ் செய்தக் காதி
பொன்மகன் நிகர்த்த மாடப்
பூமகள் புகழ்கொண் டாட
நன்மைசேர் கொலிவில் நொண்டி
நயத்தொடுத் தோன்றி னானே'

(சீதக்காதி நொண்டி நாடகம்; பா. 1)

நொண்டி நாடகம் வாழ்த்துடன் முடிவு பெறும். ஒருவாழி பாடலைக் (வாழ்த்துப பாடல்) காணலாம்.

'நாடிக் கொண்டு கேட்போரும் —இந்த நொண்டி
நாடகத்தைப் பாடிப்பாடி யாடுவோரும்
தேடிக் கொண்டு பார்ப்போரும்—வாழிவாழி
திருமலை வாழியருட் குருவாழி.'

(திருமலை நொண்டி நாடகம்; பக். 141)[8]

இந்த பாடல் மிக இனிமையாகப் பாடப்படும். இத்தகைய வாழ்த்தை இசைத்துக் கேட்பதற்காக மக்கள் நாடகம் முடிய எவ்வளவு நேரம் ஆனாலும் அதுவரைக் காத்திருப்பர் என்று கூறப்படுகிறது.

---

8. இந்தப் பக்கக் குறிப்பு திருமலையாதிபன் மன்னர் பேரில் பெருமாள் புலவர் பாடிய நொண்டி நாடகம், வடகரை என்ற சொக்கம் பட்டி பாளையப்பட்டு சரித்திரம், மதுரை (1916) என்ற நூலின் படியுள்ளது.

இசை மக்களை மயக்கியதை இவற்றால் அறியலாம். இனிய இசைப்பாடல் இல்லாத நிகழ்ச்சிகளை மக்கள் விரும்புவதே இல்லை. மக்கள் அதிகம் விரும்பியதினால் தமிழர் இசை மிகச் சிறப்பாக வளர்ந்து வந்துள்ளது.

உலாவின் இசைத் தன்மை

சிற்றிலக்கியங்களில் ஒன்றாக உலா விளங்குகிறது. தமிழில் இன்று நூற்றுக்கணக்கான உலாக்கள் காணப்படுகின்றன. அவை இசைப் பாடல்களால் அமையாவிட்டாலும் சில பாடல்களில் இசைத் தன்மை காணப்படுகின்றன. உலாக்கள் அவை எழுந்த காலத்தில் உள்ள தமிழர் இசை பற்றிய குறிப்புக்களை ஆங்காங்கே காட்டியுள்ளன. சேயூர் முருகன் உலாவைக் கொண்டு இசைச் செய்திகள் உலாவில் எவ்வாறு காட்டப்படுகின்றன என்பதை அறிய முயலலாம்.

முருகன் உலா வரும் காட்சியை இந்த உலா விளக்கமாகக் காட்டுகிறது. அந்த உலா நடைபெறும் போது இசைஞர்கள் கலைத் திறங்காட்டி உடன் வருகிறார்கள்.

> 'கீதமொழி விஞ்சையரும் கின்னரத்தோர் மின்னாரும்
> மாதவரால் வந்த மடவாரும்—பூதலத்தில்'
>
> (சேயூர் முருகன் உலா; பா. 169)

பாடலிசைக்கும் விஞ்சையர், கின்னரர் உலாவில் உடன் வருவதை உலா காட்டுகிறது. இசைத் திறனுக்கு விஞ்சையரையும் கின்னரரையும் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறுவர். அவர்களே உடன் வருவதாகக் கூறுவது அக்காலத்தில் நடைபெறும் உலாக்களில் இசைக்குத் தரப்பெற்றுள்ள உயரிடத்தைக் காட்டுவதாகும். 'கீதமொழி விஞ்சையர்' என்பது அவர்களுடைய பாடலிசைக்கும் திறமைக்குத் தக்கவாறு மிகச் சிறப்பாகத் தரப் பெற்றுள்ள அடைமொழி ஆகும்.

இதே போன்று இன்னொரு இடத்தில், 'கீத மடவார் கிளையகற்றி'

(மேற்படி, பா. 450, 2)

என்று குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. இது அக்காலப் பெண்களில் சிலர் இசைத் திறமையுடன் விளங்கினர் என்பதைக் காட்டுவதாகும்.

பேரிளம்பெண் உலா வரும் முருகனைச் சிறப்பித்துக் கூறும் போது,

'கண்ணே ஒளியே கவிதையே—பண்ணே'

(மேற்படி; பா. 485; 2)

என்று பாராட்டுகிறார். இறைவனைக் கண், ஒளி, கவிதை, பண் ஆகிய நான்கின் உருவாக ஆசிரியர் கருதுவதை இது காட்டும். பண்ணுக்குப் பக்தி காலத்தில் கொடுக்கப்பட்டிருந்த உயர்வை இந்த ஆசிரியர் உலாவில் கொடுத்துள்ளார் என்று கருதலாம். அந்த அளவுக்குப் பண்ணும் இசையும் அக்காலத்தில் மக்களால் மதிக்கப்பட்டுள்ளது.

உலா வரும் போது இசைக்கப்பெற்ற சில கருவிகளை ஆசிரியர் விளக்குகிறார்.

'வீணை அதிர விளரிக் கிளைமுழங்கப்
பாணர் இசைப்பண் பரந்தோங்க—கோணவகை

கொம்பு குரைகடல்போல் கொம்பச் சுரித்தமுக
கம்பு நிலமதிரக் கம்பிக்கப் – பம்பு

துடிதுந் துபியிடக்கை தொண்டைசுர பேரி
படகம் திமிலை பதலை—குடமுழவம்

கண்டை யெறிமணியில் கந்தவெற் பும்திசையும்
அண்ட கடகம் அசைந்தாடப்—பண்டிமயத்'

(மேற்படி; பா. 104-107)

வீணை விளரிப் பண்ணை இசைக்கிறது. பாணர் இசைப் பாடலைப் பாடி மகிழ்ச்சி ஊட்டுகின்றனர். கொம்பு, கடல் ஒலி போன்று பெருங்குரலிடுகிறது. துடி, துந்துபி, இடக்கை, தொண்டை, பேரிகை, படகம், திமிலை, பதலை, குடமுழா, கண்டை, எறிமணி ஆகிய கருவிகள் தத்தம் இயல்பில் இசை முழக்கம் செய்கின்றன.

இக்கருவிகள் அக்கால வழக்கத்தில் இருந்துள்ளவை என்று கருதலாம். விளரிப் பண் இசைக்கப் பெற்ற செய்தி பண்டைத் தமிழர் இசையை நினைவுபடுத்துகிறது. மற்ற இசைக் கருவிகள் பல இலக்கியங்களில் இவ்வாறு கூட்டமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. எறிமணி என்பது ஒரு குறங் கொண்டு வட்ட வடிவமான வெண்கல மணியை அடித்து ஒலியுண்டாக்குவதைக் குறிப்பிடும். இதனைச் சேமக்கலம் என்றும் கூறுவது உண்டு.

உலாக்கள் அனைத்தையும் புரட்டி இசைச் செய்திகளைத் திரட்டினால் இன்னும் பல அரிய இசைக் குறிப்புக்கள் தமிழர் இசைக்கு மேலும் வளப்படுத்தும் நிலையில் கிடைக்கலாம். தமிழர் இசைத் தன்மை மிக்கவர் என்பதை உலாக்கள் வாயிலாக நன்கு அறிய முடியும்.

மகுடி நாடக இசை

மகுடி நாடகம் தமிழ் நாட்டில் பல பகுதிகளில் நடிக்கப் பெற்றதாகத் தெரிகிறது. இப்பொழுது ஜீவரத்ன கவிராஜர் எழுதிய மகுடி நாடகம் அச்சு நூலாகக் கிடைத்தது. இதில் சில இசைப் பாடல்கள் உள்ளன. பாடல்களாகப் பாடியே மகுடி நாடகத்தை நடித்துள்ளனர். இரு குழுவினராக மகுடி வித்தை செய்து தங்கள் தங்கள் திறமையைப் புலப்படுத்துவதாக இந்த நாடகம் அமைகிறது. இதிலுள்ள இசைப்பாடல்களின் நயத்தைக்காண முயலலாம்.

தற்கத் தரு பாடல்

இரு குழுவினர் திறமையைப் புலப்படுத்தும் வாதவுரைப் பாடல்களில் நாடகம் தொடங்கப்படுகிறது. இதனைத் தற்கத்தரு என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். இதன் அமைப்பு பல்லவி, சரணங்களாகக் காணப்படுகிறது. ராகதாளம் கண்டுபிடிக்கப்பட வேண்டும். தருவை காணலாம்.

பல்லவி

வித்துவா னாங்கள் தாமே - மகுடிக்கார
வித்துவா னாங்கள் தாமே.

சரணங்கள்

(i) வித்துவா னாங்கள் தாமே
எத்திசையு மேவிளங்கும்
வித்தை யறிவோம் செயிது
மீராலெவ்வை மரைக்காயன் (வித்)

(ii) வித்துவான் யாவரையும்
ஏத்துவோம் சித்ரமகிழ்
வர்த்தகன் நல்லபூபக்கர்
மரைக்காயர் மன்னர் வாசல் (வித்)

(iii) தம்பனக் குளிகை கொண்டு
அம்பரத்திலே செலுவோம்
மென்புவி மகிழ்செயிது
மீராலெவ்வை பூபன்வாசல் (வித்)
(மகுடி நாடகம்; பக். 20)

இந்தத் தற்கத்தரு இவ்வாறு ஆறு சரணங்களாக வளர்ந்துள்ளது. இதில் இசைப் பாடல் அமைப்பு காணப்படுவதையும் இசைத்துப் பாடுவதற்கு ஏற்றதாய் இருப்பதையும் பார்க்கலாம். பல்லவி இன்றியும் தற்கத்தரு உள்ளது. (மேற்படி; பக். 21)

மகுடிப் பதம்

மகுடிப் பதம் கீர்த்தனை அமைப்பில் காணப்படுகிறது. இசை நயம் மிக்கதாகத் தோன்றுகிறது.

பல்லவி

மோகமிக வாகினேனடி - என் சாமிமீது
மோகமிக வாகினேனடி

அனுபல்லவி

மோகமிக வாகினேன் சய்யோகஞ் செயுமன்மத
வாகன் நல்லபூபக்கர் மரைக்காயன் மீதினில் (மோக)

சரணம்

கும்பமுலை வாரை மீறுதே தாளமாலைக்
கோர்வை பொரிப்போல தூறுதே
கம்பமத யானை மீறுதே நிதம்பமீது
காமவெள்ளம் மீறியூறுதே (மோக)
(மேற்படி; பக். 26)

இந்தப் பாடலின் அமைப்பு இசைப்பதற்கு மிகவும் ஏற்றதாக இருப்பதைக் காணலாம். இது காமச் சுவையுடைய பாடல். இதற்கு ஏற்ற ராகதாளம் அமைத்துப் பாடுதல் வேண்டும். இதில் ஆறு சரணங்கள் உள்ளன.

இசை மாற்றமுடன் பதங்கள் உள்ளன. அவை இரு குழுவினரும் போட்டியிடும் முறையில் காணப்படுகின்றன.

'பணத்தை யெடடா வாடா
உங்களுட திறத்தை யறிவன் போடா
பணத்தை எடுத்திடாமல்
கிணத்தில் விழுந்த நாய் போல்
சிணிக்கி முணங்குகிறாய்
செய்து மீரா லெவ்வைமுன் (பணத்)

பணம் போன தறிவேனடா
சபைமதிக்கச் சணந்தனி லெடுப்பனெடா
பணமெங்கே பறந்தாலும்
சணந்தனில் அழைப்பேனான்
மணந்தார் நல்லபூபக்கர்
மரைக்காயர் மனமகிழ (பணம்)

(மேற்படி; பக். 27)

இந்தப் பாடலின் அமைப்பு வேறுபடுவதுபோல் இசையும் மாறு படும். வேகவுணர்வில் பாடப்பட வேண்டிய பாடலாக இது அமைந்துள்ளது.

சந்தக் கலிப்பா

ஒரு சந்தக் கலிப்பா இடம்பெற்று இந்த மகுடி நாடகத்துக்கு மணம் சேர்க்கிறது.

'சந்திர முகமுயர் சிந்தூர நுதலான்
சங்கித ராகம் திங்கித மொழிசேர்
செந்திரு நிகர்வரு சுந்தர மாதை
சேர்ந்த ணைவா யெந்த நாளும்
ஐந்தரு வெனவரு ளும்பிர பலீகா
அன்புள சித்தி முகம்மது பாலா
இந்திர னிகர்வளர் செய்யி துமீரா
யிலவை மகிப நீயே.'

(மேற்படி; பக். 25)

சுவையான இசைப் பாடல்களால் ஆன இந்த மகுடி நாடகம் தமிழர் இசைக்குத் தன்னால் இயன்ற அளவுக்கு உதவியுள்ளது.

இசை நாடகங்கள் அல்லது கூத்தில் இசை

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் பாடல்களால் அல்லது மிகுதியான அளவு பாடல்களால் அமைந்து இசை நாடகங்கள் தமிழ் மக்களுக்கு இனிய இசை விருந்தை அளித்தன. இந்த நாடகங்கள் தமிழர் இசையை மிகச் சிறப்பாக வளர்ந்துள்ளன என்பதை உறுதிப்படுத்திக் கூறலாம். அக்காலச் சூழலில் நாடக மேடையே ஆற்றல் மிக்க மக்கள் தொடர்பு சாதனமாக விளங்கியது.

திரைப்படம் பரவாத காலம். பாமர மக்கள் தங்கள் பொழுது போக்குக் கலையாக இசை நாடகங்களையே நம்பினர். மக்கள் இசை விரும்பிகளாக விளங்கினதினால் நாடகங்கள் இசைப் பாடல்களால் நிரப்பப் பெற்றிருந்தன. பாடத் தெரியாதவர் நாடக மேடையில் ஏறி நடிக்க அனுமதிக்கப் படவில்லை. பிறவிக் கலைஞர்களாகத் தோன்றி இசைக் கலைஞர்களாக விளங்கி நடிப்புக் கலைஞர்களாகிப் புகழையும் பொருளையும் ஈட்டிய பெருங்கலைஞர்களை இன்றும் தமிழகம் மறக்கவில்லை. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, வேலு நாயர், கே. பி. சுந்தராம்பாள், பாலாமணி அம்மாள், எஸ். எஸ். விஸ்வநாத தாஸ், கே. எஸ். தேவுடு ஐயர், எம். சாரதாம்பாள், எஸ். ஆர். ரமணிபாய், பி. என். சிவபாக்கியம், என். பி. அப்துல் காதர், எஸ். வி. சுப்பையா, டி. எம். காதர் பாட்சா, டி. ஏ. நாகசாமி, டி. ஆர். முத்துலட்சுமி, எஸ். ஜி. சுப்பய்யர், எம். எஸ். விஜயா, ஜாலி கிட்டு முதலிய பல நாடகப்பாடல் பாடும் கலைஞர்களை மிகச் சிறப்பாகக்குறிப்பிட்டுக் கூறலாம். அவர்களுடைய குரல் தமிழகமெங்கும் எதிரொலித்தது. மேடையில் பிறந்த இசையின்பம் நாட்டிலும் வீட்டிலும் பரந்து செழித்தது.

சுவையான பாடல்களை இசைநயம் சிறக்க நாடகக் கலைஞர்களுக்காக மதுரை பாஸ்கரதாஸ், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், உடுமலை நாராயண கவி, கன்னையா போன்றவர்கள் கருத்துச் செறிவுடன் இயற்றினர். சமுதாய உணர்வு, நாட்டுணர்வு, இறையுணர்வு போன்றவை நாடகப் பாடல்களை ஊடுருவி மக்களின் உள்ளத்தையும் உணர்வையும் கவர்ந்தன. இந்நிலையில் நாடகக் கலைத் தமிழ் மக்களுக்குச் செய்த சேவை அளப்பரியது.

புராண நாடகங்களில் நாட்டுப்பற்றுப் பாடல்கள் ஒலித்தன. அவற்றை மக்கள் கரவொலியுடன் மனமாரவரவேற்று மகிழ்ந்தனர். வள்ளி திருமணம் நாடகமாக நடைபெறும்போது வள்ளி தினைப்புனம் காக்கும் காட்சியில்,

'வெள்ளைக் கொக்குகள் பறக்குதடி-
ஏலலங்கடி சோ'

என்று பாடுவது மக்களைக் கவரும்.

'கதர் கப்பல் கொடி பறக்குதே
கரம்சந்திர மோகனதாஸ் காந்தியின்
கதர் கப்பல் கொடி பறக்குதே'

என்ற மாயாமளவ கௌள ராகப் பாடல் புராண நாடகங்களில் பாடப்படும்.

'சாந்த மூர்த்தி சந்யாசி காந்தி,'
'தேசாபிமானிகளே தெய்வீக ஞானிகளே,'
'இந்துநேச வங்க தேசபந்துவை இழந்தனம்,'
'ராட்டினமே காந்தி கைபாணம்,'
'நாட்டுப் பருத்தியை வித்து நீக்கி,'

போன்ற பாஸ்கரதாஸின் தேசியப் பாடல்கள் தமிழ்நாடக மேடையில் இனிமையான ராகதாள அமைப்புக்களில் முழங்கப் பட்டன. இத்தகைய உணர்ச்சி மிக்க தேசிய பாடல்களால் தமிழ் நாடக மேடை இந்திய விடுதலை இயக்கத்துக்கு மிகவும் உதவியுள்ளதை நாட்டு வரலாறு நன்கு மதிக்கும்.

திருவாரூர் ஏ. இராமசாமிபிள்ளை நாடகமேடையில் காந்திய பாடல்களை உணர்ச்சியோடு பாடியவர்.

'அடி ஆத்தாடி ஆண்கள் ஏனோ
கதராடைக் கட்டக் கூடாதாம்
சந்தியிலே நாலு பேரா நின்று
யாரும் பேசக் கூடாதாம்'

என்ற பாடலை அவர் பாடியதை அன்று தமிழ்நாடே செவி சாய்த்துக் கேட்டது.

எஸ். எஸ். விஸ்வநாத தாஸ் முதல் தேசிய நடிகராகப் பாராட்டப்பட்டார். நாடக மேடையில்தேசியப் பாடல்களைப் பாடிய தற்காகப் பலமுறை கைது செய்யப்பட்டார். சிறை கூடத்தையும் நாடக மேடையாக்கித் தேசியப் பாடல்களைப் பாடிய இலட்சிய நடிகராக விளங்கினார். சென்னை எக்ஸ்பிளநேட் நாடக அரங்கத்தில் அவரிசைத்த தேசியப் பாடல்கள் நாட்டு

விடுதலைக்கான விதையை ஆற்றலுடன் விதைத்தன. டயரின் கொடுமை, கதராடையின் சிறப்பு பற்றிய பாடல்கள் அவருடைய தேசிய உணர்வைப் பறைசாற்றின, கதராடைக் கட்டி வீரவேசப் பாடல்களைப் பாடித் தமிழர் இசையையும் தேசிய உணர்வையும் ஒன்றாக வளர்த்த விஸ்வநாததாஸ் ராயல்தியேட்டரில் முருகனாக நடித்துக் கொண்டு இசைமாரி பொழிந்த போது இயற்கையோடு ஒன்றி விட்டார்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் புராண இதிகாச நாடகங்களையும் இலக்கிய நாடகங்களையும் எழுதியதுடன் அவற்றுக்கு உரிய பாடல்களையும் புனைந்தார். கர்னாடக இசைப் புலமையும் தமிழிலக்கிய அறிவும் நாடகப் பாடலெழுத அவருக்கு நன்கு உதவின.

இவருடைய நாடகப் பாடல் கீர்த்தனைகளாக இருப்பது முன்னவர்களைப் பின்பற்றியதாகும். தனிச்சிறப்பாக உரை நடையையும் இசைப் பாடலில் முறைதவறாது கலந்து நாடகத்துக்கு மெருகு ஊட்டுவதாகும். அவ்வாறு அமைந்த ஓரிடத்தைப் பார்த்து சங்கரதாசரின் இசைப் பாடல் திறனை அளவிடலாம்.

அல்லி சரித்திரத்தில் அர்ச்சுனனும் கிருஷ்ணனும் உரையாடும் பகுதியைக் கண்டு இதை உணரலாம்.

கிரு: அர்ச்சுனா! எதற்காகத் திடீரென்று என்னை இங்கு அழைத்தாய்? தெரிவி.

அர்: தெரிவிக்கிறேன். (பாடல்)

(அனைய ஜாலமினி-மெட்டு)

கண்ணனே யண்ணலே கார்மேக வண்ணனே
காத்தருள் செய்குவீர் காருண்ய புண்ணியனே.

கிரு: சொக்கர்நகர் வந்த சுமித்திரை நாதனே
சொல்லுவாய் சீக்கிரம் வந்த விநேதனே.

(வசனம்) சீக்கிரமாய்த் தெரிவி. அழைத்ததன் கருத்தை.
(அல்லி சரித்திரம்; பக்.11)

சுருக்கமாகப் பாடலை இசையுடன் கலந்து உரைநடையாடல்களுக்கு இடையில் புகுத்தி நாடகத்தின் உணர்வை

மேலெழச் செய்யும் சங்கரதாசரின் உத்தி சிறப்பாக அமைவதை நாடக ஒட்டத்தில் கண்டு கொள்ளலாம்.

நாடகப் பாத்திரங்களை இசையுடன் உரையாட வைக்கும் போக்கை மிகுதியாக இசைநாடகங்களில் காணலாம். சங்கரதாசரும் இம்முறையைக் கையாண்டுள்ளார். இது தர்க்கப் பாடலாக அமையும். நாடகக் கருத்து பாடப் பாடவிளக்கமுறும். இசையும் நயமுறும். சிலசமயம் இவ்விடங்கள் ராகமாலிகையாகவும் அமைவதைக் காணலாம். வள்ளி திருமணத்தில் சங்கரதாசர் அமைத்துள்ள ஓர் இசைப்பாட்டு உரையாடலைப் பார்க்கலாம்.

நாரதர் வள்ளியைத் தினைபுனத்தில் சந்தித்து அவளுடன் பேச்சு கொடுக்கிறார்.

நார: அன்புடனே உன்னை யீன்ற
தாய்தந்தையர் பேரென்ன அம்மா?

வள்: அய்யன் நம்பிராஜன் என்
அன்னைபேர் மோகினி என்பர் முனியே!

நார: அன்புடனுன்னை ஊரார்
அழைக்கும் நாமமென்ன அம்மா?

வள்: வள்ளியென இவ்வனத்தில்
வாழுவோரெல்லாம் அழைப்பர் முனியே!

(வள்ளி திருமணம்; பக். 19-20)

இந்த உரையாடலைக் காணில் உரைநடை போன்றே தோன்றும். மேடையில் இசைத்துப் பாடும் போது அதன் சுவை விளங்கும். மேலும் சங்கரதாசர் நாடகத்தில் விருத்தம், தெம்மாங்கு ஆகியவற்றையும் பாடியுள்ளார். தமிழ் நாடக இசை அவரால் சீர்ப்பட்டு வளர்ந்துள்ளது எனக் கூறலாம்.

தமிழில் நூற்றுக்கணக்கான இசை நாடகங்கள் உள்ளன. அவை அனைத்தும் இசைப்பாடல் தொகுதியாகவே விளங்குகின்றன. அவற்றுள் சிலவற்றைக் கண்டு தமிழர் இசை பற்றிய அறிய முயலலாம். சுப்புராய உபாத்தியாயர் எழுதிய சீதாகல்யாணம் இசைப் பாடல்கள் நிறைந்தது. இடையிடையே உரைநடைப்பகுதி மிகச் சுருக்கமாக இடம் பெற்றுள்ளது. பாடல்கள் பல வகையாக அமைந்துள்ளன. அதில் கீர்த்தனையாக வரும் பாடல் ஒன்றைக்

காணலாம். தாடகை வருவதைக் குறிக்கும் இந்தப் பாடல் ராக தாளங்களுடன் தரப்பெற்றுள்ளது.

ராகம்; தோடி தாளம்; ஆதி

பல்லவி

அரக்கி வந்தாளே - இதோ
அரக்கி வந்தாளே

அனுபல்லவி

பெருத்தபல்களும் விரிந்தசடையுடன்
கருத்தமேனியாள் துரிதமுடன் இதோ (அரக்)

சரணங்கள்

(i) அண்டமுனிவரெவர் கண்டுநடுங்கிட
எண்டிசைபால ரடங்கிவொடுங்கிட (அரக்)

(ii) அஷ்டகெஜங்களும் பட்டவர்த்தனர்த்திட
நெட்டியதிகிரிகள் எட்டுமதிர்ந்திட (அரக்)

(ii) மாலியவான்சுவாகு மாரிசனும்
நீலிதாடகிமுன் வோடிவரவேதினம் (அரக்)

(iv) கரும்கனியனகர்கரி அரிமுன்னே
பரிதிமுன்பனிவகை யாகிட பின்னே (அரக்)

(சீதா கல்யாணம்;பக்.45)

இவ்வாறு ஒலியமைப்பு ஒப்புமையுடைய சொற்களை இசையமைப்புக்காகப் பொருத்திப் பாடல் புனையப் பெற்றுள்ளது என்பதை அறியலாம். கருத்துச் சிக்கலைப் பற்றிக்கவலைப்படாமல் இசையொலியைப் பற்றியே சிந்தித்துப் பாடல் உருவாக்கப் பட்டுள்ளதைக் கண்டுணரலாம். இது அக்கால வழக்கம். இசை வசதியே முக்கியமாகக் கருதப்படும்.

லாவணி அமைப்புப் பாடலையும் இந்தநாடகத்தில் காணலாம். இத்தகைய இசைப் பாடல்கள் பழக்கத்துக்கு வந்து அவற்றை மக்கள் விரும்பினர் என்பதற்காக இவை பாடப்படுகின்றன. கௌசிக முனிவர் இராமனிடம் கூறுவது லாவணிப் பாடலில் உள்ளது.

ராகம்: எதுகுலகாம்போதி தாளம்: ஆதி

லாவணி

அச்சுதா கந்தர்வகுல சச்சரன்சுதன்
ஆதியில் சுகேதயனை நாடிநின்றனன்
பச்சவண்ணயவன் செய்தவமே பாலிக்க அந்த
பார்மிசை நடந்தோனவன் முன்னேஜொலிக்க
சேயது ஒன்றுமே நாடிச்செய்தேன் தவமேயவன்
செப்பிடஅயன்ஆயிர ஆனைமதமே
நேயமாகக் கொண்டவள் ரதியிந்திராணிக்கும் மேல்

(சீதா கலயாணம்; பக். 48)

லாவணிப் பாடல் வளர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. சீதையின் சிறப்புக்களை இராமனிடன் முனிவர் கூறும் பகுதி இது. லாவணி அமைப்பு இத்தகைய விளக்கவுரைக்குப் பொருந்துகிறது.

சிந்து அமைப்பிலும் நாடகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளது. நடேச கிராமணியார் இயற்றிய பவளக்கொடிமாலை நாடகத்தில் வரும் ஒரு சிந்துப்பாடலைக் காணலாம். அர்ச்சுனன் பவளக் கொடியைத் தூக்கிச் செல்லும் கட்டத்தில் பாடப்படுகிறது.

'ஆங்கார சிகார மிஞ்சி
ஓங்காரம் கொண்டே யதட்டி
அர்ச்சுன ராஜனும் வெகுண்டெழுந்தானே
அக்கினி பொரி பறக்க வீழ்ந்தானே.
கொண்டல் மணிவண்ணா
கோவிந்தா கிருஷ்ணா வென்று
கொக்கரித்துப் பாவை முன்னே ஓடினானே
கையை வைக்க நடுங்கி வாடினானே'

(பவளக்கொடிமாலை நாடகம்; பக். 57)

அர்ச்சுனனின் உணர்ச்சியை படைத்துக் காட்டும் நிலையில் இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இசையும் அந்த உணர்வுக்கு ஏற்றதாக அமைக்கப்படுகிறது. சொற்களை எவ்வாறு ஆசிரியர் தெரிந்தெடுத்துள்ளார் என்பதைக் காணலாம்.

பின்னர் மெட்டுப்பாட்டு அமைப்பு தமிழ் நாடகத்தைக் கைப் பற்றத் தொடங்கியது. கர்னாடக இசையாகவும் நாட்டுப்புற இசை யமைப்பாகவும் இருந்த நாடகப் பாடல்கள் மெட்டமைத்துப் பாடத் தலைப்பட்டது தமிழர் இசை வளர்ச்சியில் ஒரு மாற்றமாகத் தோன்றுகிறது. முன்பே அனைவரும் நன்றாக அறிந்த ஒரு பாடலின் இசையை மெட்டாகக் கொண்டு பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது.

மதுரை கே. குற்றாலம் பிள்ளை இயற்றிய சாரங்கதரன் நாடகத்தில் ஒரு பாடல் இவ்வாறு பாட வேண்டும் என்ற குறிப்புடன் காணப்படுகிறது. அந்தப்பாடலை நரேந்திரன் என்ற மன்னன் அவனைக் காண வந்த ஒரு வேதியனை நோக்கிப் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது.

ராகம்: செஞ்சுருட்டி தாளம் ஆதி

(ஆப்ரிக்கா தேசம் எங்கள் நாடு என்ற மெட்டு)

'வந்தவரார் நீரெந்த வூரு—இரு
வேதியரே வந்த விபரங்கூறும்
வேதியராய் வந்தவரே—
விஷயமென்ன கூறுவீரோ!' (சாரங்கதரன்; பக். 6)

ராகமும் தாளமும் குறிப்பிட்ட பின்னரும் ஒரு பாடலை மெட்ட மைப்புக்காகக் கூறியுள்ளது சிந்தனையைக் கிளறுவதாகும். அந்த மெட்டுப் பாடல் மக்களுடைய விருப்பத்துக்கு உரியதாக இருந்திருக் கலாம். அவ்வாறாயினும் அதனை இசை வளர்ச்சி நாடுவோரால் வரவேற்க முடியுமா எனவும் சிந்திக்கலாம். மக்களைக் கவரும் தரமாகப் புதிய மெட்டுக்களைக் கண்டு பிடிப்பதே வளர்ச்சிக்கு அறிகுறி, ராகதாளம் தரப்பெற்ற பின் மெட்டாக ஒரு பாடலைக் காட்டுவது கண்டு படித்தலாக அமையுமே அன்றி கண்டு பிடித் தலாக அமையாது. புதியதைக் கண்டு பிடிப்பதில்தான் வளர்ச்சி அமைகிறது. இன்னும் சிந்திக்கலாம்.

இந்த நாடகத்தில் இவ்வாறு பல பாடல்களுக்கு முன்னர் பாடிப் பரந்துள்ள பாடல்கள் மெட்டைமைப்புக் காட்டுகளாகச் சுட்டப் பெற்றுள்ளன.

இசை நாடகங்களில் ஓசை நயமுடைய பாடல்கள் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. இது அவற்றின் இசைச் சிறப்புக்களில்

ஒன்றாகவே தோன்றுகிறது. முனிசாமி முதலியார் இயற்றிய ஏணியேத்த நாடகத்தில் அவ்வாறு அமைந்த ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம். துரியன் சுபத்திரை மீது மோகம் மிகக் கொண்டு அவனுடைய மனைவி பெருந்திருவாளில் தடுப்பைத் தாண்டி மதுரைக்கு விரைகிறான். அவன் வருவதைப் பாடல் விளக்குகிறது,

'வீரனும் ரதமீதினி லேறியே
சூரனும் சுபத்திரை மையல் மீறியே
துள்ளியேபரி தூண்டித்தூண்டியே
பள்ளமேடுகா னாறு தாண்டியே

ஒட்டகம்பரி யானைமுன்னோடியே
திட்டமாயரவக் கொடி நாடியே
திடீல்திடீலென வெடிகள் போடவே
படீல் படீலென பாணம் ஓடவே

தோளைத்தட்டிதன் மீசை முறுக்கியே
காளையும்மிடைக் கச்சையிறுக்கியே
கதிர்மறைத்திட குடைநனைந்திட
அதிரும் பேரிகை தனையறைந்திட

வைகையாற்றங்கரை தாண்டியேறினான்
கையமர்த்திநில் லென்று கூவினான்
கண்டிடபரை கொண்டு சாடுவீர்
அண்டிடநிழல் கண்டு தேடுவீர் (வீர)

(ஏணியேத்த நாடகம்; பக். 40)

எத்தனை விதமான ஒலிகள் அமைந்துள்ளன என்பதை நோக்கலாம். அத்தனையும் துரியனின் உணர்வை எதிரொலித்துக் காட்டும் தன்மையுடையன. இத்தகைய பாடல்கள் மக்களை மிகவும் கவர்ந்துள்ளன.

ச. சு. சங்கரலிங்கக் கவிராயர் இயற்றிய பவளக் கொடி நாடகம் அனந்தநாராயண அய்யர் அல்லியாகவும் வேலுநாயர் அர்ச்சுனனாகவும் நடித்தது. இந்த நாடகம் காலத்தால் பிந்தியது என்பதை அதன் பாடலிசை அமைப்பு நன்கு காட்டிவிடுகிறது. இந்திர பிரஸ்தம் அரசவைக் (தர்பார்) காட்சியில் வரும் பாடலைக் காணலாம்.

குறிப்பு : இங்கிலீஷ் நோட் தாளம் : ஆதி

தேவாதிருமகள் நாதாதுவாரகை
வாசாபக்தர்நேசா தாராய்த் திருவருள் (தேவா)
கோவிந்த நாதனே கோபால வேதனே
மாவிந்த பாதனே தாராய் திருவருள் (தேவா)
மாதவனேமலர் வாசவனே—சுக
போதவனேயெமைக் காத்தருள்வாய்
பாதந்தொழும்பஞ்ச பாண்டவரெங்களைப்
பாதுகாத்துத்துயர் தீர்த்தருள்வாய் (தேவா)

(பவளக் கொடி; பக். 17)

ஆங்கில இசையின் தாக்கம் தமிழர் இசையில் ஏற்பட்டுள்ளதை இந்தப்பாடலின் குறிப்பிலிருந்து அறியலாம். இருப்பினும் பாடல் அமைக்கும் மரபிலிருந்து மாற முடியாமல் இருப்பதை இந்தப் பாடலைக் கண்டு உணரலாம். பாடல் மூன்று பகுதியாக அமைத் திருப்பதைக் கவனிக்கலாம். பல்லவி, அனுப்பல்லவி, சரணம் என்ற குறிப்பு தரப்படவில்லை என்பது உண்மை. ஆனால் அந்த அமைப்பும் முறையும் தம்மை அறியாமல் பாடல் ஆசிரியரால் பின் பற்றப்படுகிறது. உண்மையில் நாடக அச்சுப் பதிப்பில் இவ்வாறு பிரித்துக் காட்டபபடவில்லை. அவருடைய எண்ணம் இங்கிலீஷ் நோட்டில் இருந்தாலும் அடிப்படை உணர்வு தமிழரின் இசை மரபில் படிந்துள்ளது என்பது மிகத்தெளிவு; புதுமை புகுவதும் பழமை நிலைப்பதும் இவ்வாறுதான் என்பதை அறியலாம்.

புதுவித மெட்டமைப்பையும் இந்த நாடகத்தில் காண முடிகிறது. அர்ச்சுனன் அல்லியிடம் ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

(தக்க தக்க தேகோ என்ற மெட்டு)

‘நிற்கநிற்க என்துடை வலிக்குதே அம்மா— உன்
பக்கத்திலே வீற்றிருக்கும் பாக்கியம் கொடுத்திடம்மா (நிற்)
வெட்கமாகுதம்மா வேளை எனைவிடம்மா
தக்கதணடனையிதுவே போதுமம்மா . (நிற்)
அபசாரம் செய்தவரும் அண்டிவுன் வாசல் வந்தால்
உபசாரம் செய்வதுவே உத்தமம்மா (நிற்)

(பவளக்கொடி; பக். 27)

கண்ணி போன்ற அமைப்புப் பாடலாக இருந்தாலும் கீர்த்தனையில் பல்லவியைத் தொடர்ந்து பாடுவது போன்ற வழக்கம் இதில் இணைந்துள்ளது. மெட்டு புதுமுறையாக அமைக்கப்படுகிறது. பழமை தேய்ந்து புதுமை முகிழ்ப்பது இப்பாடல் வழியாகத் தெளி வாகிறது. ஆனால் பழமை முழுமையாக அகற்றப்படவில்லை. மரபில் நின்று புதுமை காணும் முயற்சியாக இதனைக் கருதலாம். இன்று இசைய்மைக்கும் புதுமுறைகளுக்குத் தோற்றுவாய் தமிழ் நாடகப் பாடல்களில் இருப்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்கலாம். இசை நாடகங்கள் தமிழர் இசையின் பழமையைக் காத்துப் புதுமை படைக்க வழி வகுத்துள்ளன என்று கருதலாம்.

சிற்றிலக்கியங்கள் அவை எழுந்த காலத் தமிழர் இசை பற்றிய குறிப்புக்களை மிகப் பலவாகத் தந்துள்ளன. தமிழா இசையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் தெரிவிக்கின்றன. அதே சமயம் தமிழர் இசை மரபையும் காத்துள்ளன. தமிழ்நாட்டில் இசை புதுப்பொலி வுடன் மாற்றமும் தோற்றமும் பெற்று வளர்ந்தாலும் அதன் அடிப்படை பழைய தமிழர் இசையில்தான் அமைந்துள்ளது என்பதைச் சிற்றிலக்கியங்கள் நன்கு காட்டுகின்றன.

12. நாட்டுப்புறப் பாடலில் இசை

உலகெங்கும் நாட்டுப் புறமக்கள் தங்களுக்கென்று ஒருவகை இசைச் செல்வத்தை அழியாது காத்து வருகின்றனர். அது இயல்பான இசை நயமும் இயற்கையான சொல்லொலி நயமும் சிறப்பான கருத்து வளமும் கொண்டு இலங்குகிறது. மனிதனின் உண்மையான உணர்வுகள் கொப்புளிக்கும் அமுதவொலியானது இனிய இசையாக வெளிப்பட்டு நாட்டுப் புறப்பாடல்களாக உருவாகியுள்ளன. வாழ்வின் பல்வேறு நிலைகளும் பாடல்கள் வழி விளக்கப்படுகின்றன. அவை உணர்வின் ஊற்றுக் கண்கள். எண்ணங்களின் எழிலோவியங்கள் மனக்கருத்தின் புறப்பாடுகள். மனித உணர்ச்சியின் வடிகால்கள். இயல்பாகவும் இயற்கையாகவும் எழும் இலக்கியங்கள். அதில் அன்பு தவழும். காதல் மிதக்கும். வம்பு துடிக்கும். இன்பம் இனிக்கும் துன்பம் துவழும். அனைத்துக்கும் மேலாக இனிமைவற்றாது சுரக்கும்,

இசையை இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று விதிமுறைகளுக்கு உட்பட்ட திறமையான கலைஞரின் இசை. இன்னொன்று இயல்பாகப் பாயும் எளிமையான மக்களின் இசை. முன்னது கட்டுப்பாடுடையது. பின்னது மனவியல்புக்குத் தக்கவாறு அமைவது. முறையுடன் பாடுவது கலைஞரின் திறன். நிறைவுடன் பாடுவது நாட்டுப் புற மக்களின் சிறப்புரிமை. நன்கறிந்து பாடுவது இசைப்புலவரின் வழக்கம். நினைத்ததைப் பாடுவது பாமர மக்களின் இயல்பு. இரண்டிலும் இனிமை உண்டு இசை நயம் உண்டு.

நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் உண்மையான உணர்வுகளுக்கு இசை. வடிவம் தருவன. கலைஞர்களின் இசையில் உணர்வுகள் தோன்றும் முன்னதில் உணர்வுக்கும் பின்னதில் இசைக்கும் சிறப்பிடங்கள் தரப்படும். ஆனால் இரண்டிலும் உணர்வும் இசையும் உள்ளன.

உணர்வால் பாடும் நாட்டுப் புறப்பாடலும் இசையறிவால் பாடும் இசை வல்லுநர் பாடலும் வேறுபாடுடையவை. இன்னவாறு பாடுவர் என்று நாட்டுப் புறமக்களை முன்னறிந்து சுவைக்க முயல்வது முறையன்று. இப்படித்தான் பாடுவர் என்று நன்கறிந்து இசைக் கலைஞரைச் சுவைக்கலாம். முறை என்பதையோ வழு என்பதையோ பற்றிச் சற்றும் சிந்திக்காமல் தங்கள் மனமுணர்ந்து இசைத்துப்பாடும் நாட்டுப் புற மக்களின் பாடலிசையின் இனிய இயல்புகளையும் சுவைத் தன்மைகளையும் சிந்திப்பது ஒரு நல்ல அனுபவமாகும். தோன்றியதைப் பாடுவர். பாடுவதில் அமைவது இசை. அதில் அமையும் முறைகளைப் பற்றிப்பாடுவோருக்குக் கவலையில்லை. விரும்பினால் கேட்போர் விதி அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

எதைப் பற்றியும் கவலைப் படாமல் மனத்தெழும் உணர்வு களுக்குத் தக்கவாறு பாடல்களை அமைத்துத் தங்களுக்குத் தோன்றியவாறு இசைத்து மகிழ்வது நாட்டுப்புற மக்களின் இயல்பு. அதில் உணர்வு இருக்கும். கருத்து விளங்கும். இசை நயம் பொங்கும். கேட்போர் மனம் பாடலுணர்வில் ஈடுபட்டுக் களிக்கும். பாடுவோரின் மனம் பாடலுடன் இணைந்து இசையில் மிதந்து களிப்பதை நாட்டுப்புறப்பாடல்களில் காணலாம்.

நாட்டுப் புறப்பாடல்களில் பண்ணமைப்பு உண்டு. ஆனால் பண்ணைப் பற்றிப் பாடுவோர் சிந்திப்பது இல்லை. எந்த விதமான கவலையும் இன்றி மனம் போன போக்கில் இசைத்து இன்பம் காண்பது பாமர மக்களின் இயல்பு விருப்பில் பாடினாலும்வெறுப்பில் பாடினாலும் நாட்டுப்புற மக்கள் பாடுவதில் ஒருவகையான இசையமைப்பு தானாக அமைவதைக் காணலாம். இயல்பாகத் தோன்றி இயல்பாக முகிழ்ப்பது நாட்டுப் புறமக்களின் நல்லிசை.

நாட்டுப் புறப்பாடல்களின் இசை நயம்

பண்ணுடன் அமைவது இசைப்பாடல். நாட்டுப் புற மக்கள் பாடுவது ஒருவகையான இசைப்பாடல்கள். ஆகையினால் அவற்றில் உறுதியாகப் பண்ணமைந்து காணப்படும். ஆய்வு அறிஞரும் இசைக்கலை வல்லுநரும் நாட்டுப் புறப்பாடல்களைக் கேட்டு அவற்றின் பண்ணமைப்பைப் பற்றி அறிய முயல்கின்றனர்

மீ. ப. சோமு ஓர் இசைப் பேரறிஞர். அவர் நாட்டுப்புற மக்களின் பாடல்களைச் சுவைத்து மகிழ்ந்து அவற்றில் அமைந்துள்ள பண்களைப் பற்றிச் சிந்தித்துக் கூறியுள்ளதைக்

காணலாம். தோடி, புன்னகவராளி போன்ற ராகங்களுக்கு வித்தாக அமைகிற ஒரு பண் தமிழகத்து நாட்டுப் புறப்பாடல் களிலே மிகவும் முக்கியமான இசை வடிவமாகத் திகழ்கிறது என்பது அவருடைய கருத்து, இந்த இரண்டு ராகங்களும் பலநூறு ஆண்டு களாகத் தமிழகத்தின் நாட்டுப்புறங்களில் மக்களின் நாவின் இன்னொலியோடு நடனமாடி வந்திருப்பது மிகத் தெளிவாகத் தெரிவதாகக் கூறுகிறார்.[1]

மேலும் செஞ்சுருட்டி, ஆனந்த பைரவி, மாயாமாளவ கௌள, கௌளி பந்து, நாதநாமக்கிரிய, சக்கரவாக, சௌராஷ்டிரம், ஆஹிரி, சாமா ராகம், இச்சிச்சி, ஸ்ரீ ராகம் ஆகியவையும் நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் ஒலிப்பதாகவும் தெரிவிக்கிறார்.[2] எந்த இசைக்கும் பண்ணமைப்பு உண்டு. அதைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டியது இசையறிஞரின் கடமை. நாட்டுப் பாடல்களைப் பண்ணமைத்துக் காண்பதாயின் பண்டைத் தமிழிசை பற்றிய தெளிவு கிடைக்கலாம்.

தாலாட்டுப் பாடல்கள் நீலாம்பரி இசையில் பாடப்படுவதுபொது வழக்கு. அந்த ராகத்துக்குப் பொருந்துமாறு இன்றும் நாட்டுப் புறத் தாய்மாரின் தாலாட்டுப் பாடல்கள் இருப்பதைக் கண்டு களிக்கலாம். காவடிப் பாட்டு ஆனந்த பைரவியில் அமையும். காவடிச் சிந்து பல ராகங்களில் பாடப்பட்டாலும் ஆனந்த பைரவி சிறப்பாக அமைவதைப் பார்க்கலாம். கரக ஆட்டப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் நாதநாமக் கிரியை, காம்போதி, கல்யாணி ஆகிய ராகங்களில் பொருந்துகின்றன. ஊசல் பாடல்களை நவரோஸ் ராகத்தில் மிகுதியாகப் பாடுகின்றனர்.

சிந்துப் பாடல்களில் பலவகை உள்ளன. அவற்றைப் பாடும் போது தன்யாசி, மாயாமாள கௌள, சிந்து பைரவி போன்ற ராகங்களில் சந்தம் கேட்கின்றன. நலுங்குப் பாடல்கள் பொதுவாக நவரோஸ் ராக ஒலியில் பாடப்படுகின்றன. கண்ணிகள், கோழிப் பாட்டு, கிளிக் கண்ணி, நடவுப் பாட்டு, ஏற்றப் பாட்டு, ஓடப் பாட்டு ஆகியவற்றையும் கேட்டு அவற்றின் ராகங்களை உறுதிப் படுத்த வேண்டும்.

தமிழ் நாட்டில் ஊருக்கு ஊர் விதம்விதமான நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் மக்கள் நாவில் இனிது வாழ்ந்து வருகின்றன.

(1) மீ. ப, சோமு, நமது செல்வம், வானதி பதிப்பகம் சென்னை, (1980), பக். 58.

(2) மேற்படி, பக். 58.

அறிஞர்கள் அவற்றைத் திரட்டி இலக்கிய உலகுக்கு நூலாக அறிமுகப்படுத்தியுள்ளதை நன்றியுடன் நினைக்க வேண்டும். இப்பொழுது பல ஆய்வு மாணவர்கள் களப்பணியாக நாட்டுப் புறப் பாடல்களை நாடாக்களில் பதிவு செய்து அவற்றின் இசையையும் பாதுகாத்து வருவது போற்றத் தக்கப் பணியாகும். நாட்டுப் புறப் பாடல் இலக்கியத்தை அவற்றின் இசையுடன் பாதுகாக்க வேண்டியது அனைவரின் கடமை ஆகும். அரசின் ஆதரவுடன் இந்த அரிய இசைப் பணி மிகச் சிறப்பாக நடைபெறுவது தமிழரின் பண்பாட்டுச் செல்வத்தைப் பேணிக் காப்பதாகும்.

இன்றைய நிலையில் நாட்டுப் புறப் பாடல் இசையை உலகுக்கு உணர்த்தும் பெரும் பணியை வானொலியும் தொலைக் காட்சியும் நன்கு செய்து வருவது மகிழ்ச்சி தருவதாகும். தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றமும் அந்தச் சீரிய பணியைச் சிறப்பாகச் செய்து வருகிறது. கலைஞர்களை அழைத்து அவர்களைப் பாராட்டி விருது வழங்குவதுடன் அவர்களுடைய பாடல்களை மக்கள் மன்றங்களில் பாடுவதற்கான வாய்ப்பை வழங்கியுள்ளனர். பலர் அவற்றைக் கேட்டுச் சுவைப்பது நாட்டுப் புறப் பாடல்களின் சிறப்பை நன்கு காட்டுகிறது.

நாட்டுப் புறப் பாடல்களை இசைக்கலை வல்லுநர்கள் கேட்டுப் பாட முயல்கின்றனர். ஆனால் அவர்கள் பாடும் போது அவற்றின் இயல்பு முழுமையாகத் தோன்றவில்லை. கலை வல்லுநர்களின் இசையறிவும் திறனும் நாட்டுப் புற இசையைப் பாதிப்புக்குள் ஆக்கி அவற்றின் இயற்கைப் போக்கு சிதைந்து விடுவதை உணர முடிகிறது. நாட்டுப் புற மக்களால்தான் அந்தப் பாடல்களை அவற்றுக்கு உரிய இயல்பு கெடாத முறையில் பாடமுடியும் என்று தோன்றுகிறது.

உண்மையாகச் சொன்னால் இன்றைய சூழ்நிலையில் நாட்டுப் பாடல்கள் சிற்றூர்களில் கூட அவற்றுக்குரிய பழமையான தன்மையில் பாடப் படுவதாகக் கூறமுடியாது. பலவிதமான இசைத் தாக்குதல்களில் சிற்றூர்களும் பாதிக்கப்பட்டு விட்டன. முதியவர் களைக் கொண்டு உரிய முறையில் நாட்டுப் புறப் பாடல்களைப் பாடச் செய்து அந்த இசையைப் பதிவு;நாடாக்கள் வாயிலாகப் பேணிக் காக்க வேண்டும். இனியதும் எளியதுமான நாட்டுப் பாடலிசை தமிழிசையின் உண்மையான கூறுகளைத் தாங்யகிவை என்பதை உணர வேண்டும்.

தமிழர் நாட்டுப் புறப் பாடலின் ஒலி நயம் குறிப்பிடத் தக்கது. தமிழ் மொழியின் இனிமையான ஒலியினிமையை நாட்டுப் புறப் பாடல்களிலிருந்து நன்கு உணரமுடியும். எஸ். மகாராஜன் உணர்ந்து கூறுவது போன்று தமிழ் ஒலி பேச்சினாலும் சரி, எழுத்தினாலும் சரி, ஒலியினால் ஏற்படும் இன்பத்தை அசட்டை செய்வது தவறு.[3] தமிழுடன் பழகும் காதுகள் ஒலியின்பம் பெற்று மகிழ்வது கண்கூடு. வேடிக்கையாகப் பாடும் ஒரு சிறு நாட்டுப் புறப் பாடலில் அமைந்துள்ள ஒலிச் சுவையை நுகரலாம்.

> 'சடுகுடு மலையிலே ரெண்டானை—அதில
>
> தவறி விழுந்தது கிழட்டானை'

இதனைப் பாடினால் சுவை பிறக்கும். இனிமை தோன்றும். பொருளைப் பற்றி அதிகம் கவலைப்பட வேண்டியதில்லை. இது தமிழ் நாட்டுப் புறப் பாடல்களின் முக்கிய தன்மை. பொருள் வளம் மிக்கப் பாடல்களும் மிகுதியாக உள்ளன.

இயல்பாக ஊற்றெடுத்து உணர்வுகளின்: இனிய ஒலியாகவும் இன்பத்தின் மொழியாகவும் நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் பாமர மக்களின் நாவில இசையாக வழிகின்றன. கேட்பவர்களைக் கவரும். பாடுபவர்களை பரவசப்படுத்தும். உள்மனக் கருத்துக்கள் கவினழகுடன் சிதறும். இத்தகைய நாட்டுப் புறப் பாடலகள் பல வகைத் தன்மைகளுடன் தமிழுலகில் பாவிப் பரநதுள்ளன. வாழ்வின் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவு வரைப பல்வேறு நிலையில் அவற்றின் ஆதிக்கம் மனித வாழ்வில காணபபடுகிறது. நாட்டுப் புறப் பாடல்கள எவ்வெவ்வாறு எந்தெந்த இடங்களில் எவ்வாறு சுவை காட்டி மக்களைக் கவர்கிறது என்பதைச் சிந்திக்கலாம்.

தாலாட்டுப் பாடல்

தாயன்பு மிகவும் புனிதமானது. தியாகச் சுடராய் விளங்கும் அன்னையின் அன்பு திரணடு உயிர்ப்புடன் தாலாட்டுப பாடலாக வெளியேறும். அநதப் பாடலின உணர்வுடன் அதற்குரிய இசையும் கலநது குழந்தையை மகிழ்விக்கும. இசையுணர்வு கொண்டவர் களுக்குத் தாலாட்டுப பாடல இனிய அமுதமாகச் சுவைக்கும். பொதுவாகத் தாலாட்டு இசை நீலாம்பரி ராகத்தில் அமைவதைக் காணலாம். ஒரு தாலாட்டுப் பாடலைக் கேட்டு அதன் இன்னிசையில் களிக்கலாம்.

3 எஸ. மகாராஜன, ஒலிச செலவம, பழனியப்பா பிரதர்ஸ் சென்னை (1962) பக. 1

'ஆராரோ ஆராரோ—கண்ணே நீ
ஆரிரோ ஆராரோ
ஆரடித்தார் நீஅழுக—கண்ணேவுனை
அடித்தவரைச் சொல்லியழு.
பஞ்சுமெத்தை பட்டுமெத்தை—கண்ணேவுனக்குப்
பரமசிவன் கொடுத்த மெத்தை
மாமனார் கொடுத்த மெத்தை—கண்ணேவுனக்கு
மல்லிகைப்பூச் செண்டுமெத்தை.
அக்காள் கொடுத்த மெத்தை—கண்ணேவுனக்கு
அழகான தங்க மெத்தை
மேலு வலிக்காமே—கண்ணே நீ
மெத்தைமேலே படுத்துறங்கு.
மானே மருக்கொழுந்தே!—கண்ணே நீ
மலர்விரிந்த மல்லிகைப்பூ
சீதைக்கு அதிபதியோ?—கண்ணே நீ
சிலையேந்தும் ரகுபதியோ?

பாடலின் கருத்தைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் ஒரு தாயின் உணர்வு கொண்டு இதனைப் பாடினால் இதிலுள்ள பல்வேறு சுவைகள் விளங்கும். இசை இனிக்கும். கருத்து விளங்கும். இது உணர்வில் பூத்த இன்னிசை மலர்.

செல்வங்களில் சிறந்த செல்வம் பிள்ளைச் செல்வம். பொருள் செல்வத்தைப் பேராவலுடன் ஈட்டும் மனிதன் குழந்தைச் செல்வத்துக்காக அதை இழக்கத் துணியும் அளவுக்கு அது உயர்வுடையது. அளவற்ற அன்புக்கு உரியது. இறைவனின் அருள் செல்வத்தால் பிள்ளைச் செல்வம் வாய்ப்பதாக மக்கள் கருதுகின்றனர். குழந்தைப் பேறு வாய்க்காதவர் அதை ஒரு பெருங் குறையாகக் கருதி அந்த அருளுக்காக இறைவனை வேண்டுவர். நோன்புகள் நோற்பர். விரதங்கள் காப்பர்.

இவ்வாறு இறைவனை வேண்டி ஒரு குழந்தைப் பிறக்கிறது. அதன் தாய் அதை மட்டற்ற அன்புடன் தொட்டிலில் இட்டு ஆட்டுகிறாள். அவள் உள்ளத்தில் படிவுகளாக அமைந்திருந்த அன்பு சிறந்த நாட்டுப் புற இசைப்பாடலாக வெளிப்படுகிறது. பாடலைக் காணலாம்.

'கண்ணுமணி பொன்னுமணி
கந்தருடைய வேலுமணி
வேலுமணி வேணுமென்று
வெகுநாள் தவசிருந்தேன்
ஆத்துமணல் குவித்து வைத்து
அருந்தவசு செய்கையிலே
மைந்தனில்லை என்று சொல்லி
வேலவனார் மடிப்பிச்சை தந்தாரோ
ஆத்து மணலிலே
அருந்தவசு செய்கையிலே
பாததிருந்த பரமசிவன்
பாலகனைத் தந்தாரோ'
(தமிழக நாட்டுப் புறக் கலைகள், பக்.35)

பரமசிவன் ஆற்றுக்குள் பிள்ளைத் தவமிருந்த பெண்ணுக்கு இரங்கி மடிப்பிச்சையாகத் தந்த குழந்தை என்று அந்த அன்புத் தாய் கருதுகிறாள். அதே அன்பு உணர்வில் தாலாட்டுகிறாள். பாடல் இனிய இசையாகவும் சுவைப் பொருளாகவும் எழுகிறது. தாலாட்டுத் தனிச் சுவையுடைய தகவுடைய இசைப்பாடலாக விளங்குகிறது.

மாரியம்மன் பாட்டு

சூலக்கல்லு என்ற ஊரிலுள்ள மாரியம்மனைப் பற்றிப் பாடும் பாடலைக் கொங்கு நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் காணலாம்.

'தன்னான னன்ன னானே தன்னான னன்ன னானே
ஒன்னாங் கரகமடி எங்கமுத்துமாரி
எனவளத்துந் தாயே
சூளக் கள்ளு மாரி சுந்திரமாதேவி

கரகோ மந்து நிக்கிதடி கருவலூறு மாறி
கருவலூறு மாறி
ரண்டாங் கரகோம் வந்து நிக்கிது
அளச்சுக் கொள்ளடி தாயே
அளச்சுக் கொள்ளடி தாயே'
(கொங்கு நாட்டுப் புறப் பாடல்கள்; பக். 11-12)

இது தாளக் கட்டுடைய மாரியம்மன் பாடல். கரகத் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறது. கரகமெடுத்து ஆடும் மக்கள் இந்தப் பாடலைப் பாடியிருக்க வேண்டும். பாடலின் அமைப்பைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் இசையையும் சிறிது பொருளையும் எண்ணிப் பாடப் பெற்றுள்ள பாடலாக இது காணப்படுகிறது. மாரியம்மனை வேண்டும் நாட்டுப் புற மக்களின் இசைப் பாடலாக இது விளங்குகிறது.

தேரோட்டப் பாடல்

கோணியம்மன் கோயில் தேரோட்டம் பற்றி நாட்டுப் புற மக்கள் இசை மழை பொழியும் பாடலைக் கேட்கலாம்.

'அண்ணானே நன்னானே தானே நன்னே
தண்ணானே நன்னானே தான நன்னே

ஆடுங்கடி பொண்டுக பாடுங்கடி - நம்ம
அம்மணி ஈசுவரி கோயல்லே
கோயச் செலம் பெடுத்தாடுங்கடி—நம்ம
கோணியம்மன் தேர் ஓடையிலே (அண்ணானே)

கும்மியடிக்கவோ பொம் பொறந்தோ—நாம்
குமிஞ் சடிக்கவோ பொம் பொறந்தோ
தேக்கலெ போல முக்கவரெ
தோக்கடிக்கவே பொம் பொறந்தோ.'

(மேற்படி; பக். 14-15)

ஒலிக்குத் தக்கவாறு இந்தப் பாடலில் மெட்டமைத்துக் தரப் பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இசைக்குத் தனிச் சிறப்புக் கொடுத்துப் பாடல்களை அமைப்பது நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் முக்கியமான ஒரு கொள்கை என்பதை நன்குணர இந்தப் பாடல் நல்ல சான்றாக விளங்குவதை இதன் அமைப்பைக் கொண்டு உணரலாம். பெண்களை ஆடுமாறு கூறிப்பாடிக் களிக்கும் பாடலாக இது உள்ளது. தேர்த்திருவிழா இன்பக் களியாட்டமாக நடக்கும் போது இசை இன்பத்துக்கு இன்பம் கொடுப்பதாக விளங்குவதை இந்த பாடல் நன்கு விளக்குகிறது.

வினா விடைப் பாடல்

நாட்டுப்புற மக்கள் வினாவும் விடையுமாகப் பாடுவது வழக்கம். அவ்வாறு அமைந்த ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

'என்ன ஊர்?
மயிலாப்பூர்!
என்ன மயில்?
காட்டு மயில்!
என்ன காடு?
ஆர்க்காடு!
என்ன ஆறு?
பாலாறு!
என்ன பால்?
கள்ளிப்பால்!
என்ன கள்ளி?
இலைக் கள்ளி!
என்ன இலை?
மா இலை!
என்ன மா?
அம்மா!'
(தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள்; பக். 16)

இப்பாடல் நாட்டுப் புற மக்களின் விளையாட்டு இயல்புக்குச் சான்றாக அமைகிறது. அறிந்தவற்றைக் கொண்டு அருமையாகச் சொல்லடுக்குடன் இந்த எளிய இசைப் பாடலை அமைத்து நாட்டுப் புற மக்கள் களிக்கின்றனர்.

இத்தகைய நாட்டுப்புறப் பாடல் வழக்கம் நாடகத் தன்மை யுடையது. ஆகையினால் இத்தகை உத்தியைப் பின்னர் வந்த நாடகங்கள் தங்கள் பாத்திர உரையாடல் முறையாகக் கைக் கொண்டு நகைச்சுவைப் பெருக்கம் கண்டு மக்களை மகிழ்வித்து உள்ளதைப் பார்க்கலாம். மு. ம. கலியாணசுந்தரம்பிள்ளை எழுதிய மெய்யரிச்சந்திரன் நாடகத்தில் (ஆண்டுக் குறிப்பில்லை) சூத்திரதாரனும் விகடனும் உரையாடுவதில் இந்த முறை பின்பற்றப் பட்டுள்ளது. அதை உரையாடலாகக் காண்பது நன்று.

சூத் : என்னடா மூடாமல்?
விக : கண் மூடாமல்
சூத் : என்னடா கண்?
விக : முகக் கண்

சூத் : என்னடா முகம்?

விக : ஆறுமுகம்

சூத் : என்னடா ஆறு?

விக : (துரிதமாக) வைகையாறு, வைப்பாறு, பாம்பாறு, குண்டாறு, மலட்டாறு, முல்லையாறு, ..., கோட்டாறு, குமரியாறு. உப்பாறு, ஈராறு, மூவாறு, நாலாறு, பத்தாறு, போனாரு, வந்தாரு, இருந்தாரு; எழுந்தாரு, நீயாரு, நானாரு,

(மெய்யரிச்சந்திரன் நாடகம், பக். 10-12)

நகைச் சுவைக்காக எழுதப்பட்ட இந்த உரையாடல் ஒலி ஒப்புமைச் சொற்களால் அமைக்கப் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். இந்த ஒலித்தன்மையே இதில் உள்ள நகைச் சுவைக்குக் காரண மாக விளங்குகிறது. இத்தகைய அமைப்புக்குக் காரணமாக இருந்தது முன்காட்டியது போன்ற நாட்டுப் புறப் பாடல்களின் அமைப்பு. இதை மக்கள் நன்கு விரும்பிச் சுவைத்துள்ளனர் என்பது மிகத் தெளிவு. அவற்றின் இனிமையும் ஒலிநயமும் மக்களைக் கவர்ந்துள்ளன என்று கருதலாம்.

நாடக அமைப்பு நாட்டுப் புறப் பாடல்கள்

நாடகத் தன்மை தோன்ற உரையாடல் அமைப்பில் இனிமை யான ஓசை நயமுடன் கவரும் பொருள் குறிப்புக்கள் கொண்ட நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் தமிழ் மக்களால் சுவையுடன் பாடப் பட்டுள்ளன. ஒரு ஆணும் பெண்ணும் ஆற்றுக்கு அந்தப் பக்கமும் இந்தப் பக்கமுமாக நின்று பாடலில் உரையாடுவதைக் காணலாம்.

ஆண் : ஆற்றுக்கு அந்தப்புரம்
ஆடுமேய்க்கும் பெண்மயிலே
ஆற்றிலே வெள்ளம் வந்தால்—நீ
என்ன செய்வாய்

பெண் : ஆற்றிலே வெள்ளம் வந்தால்
அழகான கப்பல் செய்து
அதிலே நான்வருவேன் பாராய்.

ஆண் : அழகான கப்பல் செய்து
அதிலே நீ வந்தால்

நண்டு வடிவம்
நானுங்கொண்டு நறுக்கிடுவேன்.

பெண் : நண்டு வடிவங் கொண்டு
நறுக்கு வாயானால்
எலியின் வடிவங் கொண்டு
இறப்புவழிப் பாய்ந்திடுவேன்.

ஆண் : எலியின் வடிவங் கொண்டு
இறப்புவழிப் பாய்ந்தா யானால்
பூனை வடிவங் கொண்டு
பிடித்திடுவேன் எலியை.

பெண் : பூனை வடிவங்கொண்டு
எலியைப் பிடித்தாயானால்
ஊர்க்குருவி வேடங்கொண்டு
உயரே பறந்திடுவேன்.

ஆண் : ஊர்க்குருவி வேடங்கொண்டு
உயரே பறந்தாயானால்
செம்பருந்து வேடங்கொண்டு
செந்தூக்காய்த் தூக்கிடுவேன்.

பெண் : செம்பருந்து வேடங்கொண்டு
செந்தூக்காய்த் தூக்கினாயானால்
பூமியைக் கீறிக்கொண்டு
புல்லாய் முளைத்திடுவேன்.

ஆண் : பூமியைக் கீறிக்கொண்டு
புல்லாய் முளைத்தாயானால்
காராம்பசு வேடங்கொண்டு
கடித்திடுவேன் அப்புல்லை.

பெண் : காராம்பசு வேடங்கொண்டு
புல்லைக் கடித்தாயானால்
ஆற்றங்கரை ஓரத்திலே
அரளியாய்ப் பூத்திடுவேன்.

ஆண் : ஆற்றங்கரை ஓரத்திலே
அரளியாய்ப் பூத்தாயானால்
பண்டார வேடங்கொண்டு
பறித்திடுவேன் அப்பூவை'
(தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்; பக். 53-54)

இப்பாடல் நீண்டதாக இருந்தாலும் நிறுத்தமுடியாத அமைப்பில் இருப்பதினால் இதை முழுமையாகப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. ஆற்றங்கரையில் அலரி (அரளி) மலர்ந்திருக்க அதனைப் பண்டாரம் (பூசனை செய்வோர்) பறிப்பதைக் கண்ட நாட்டுப் புறக் கவிஞர் ஒருவரின் கற்பனையில் அலர்ந்த பாடலாக இது தோன்றுகிறது. நாடகமாகவும் இன்னிசையாகவும் இந்தப் பாடல் அமைவதைப் பாடிக் கண்டு சுவைக்க வேண்டும்.

ஏற்றப் பாடல்

ஏற்றம் இறைப்பது தமிழ்நாட்டில் உழவுத் தொழிலாளரின் முக்கிய வேலை. அதில் அலுப்பு ஏற்படாது இருக்கப் பல பாடல்களைப் பாடுவது வழக்கம். அவை இனிமையாகவும் எளிமையாகவும் இருக்கும். இசை நயம் உடைய ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'நான் இறைக்கப் போறேன்
மாமரத்தின் கீழே!
நீ குளிக்க வாடி
பூ மரத்தின் கீழே!
நான் இறைக்கும் தண்ணீர்
பூ மணக்கும் பெண்ணே!
நீ குளிக்கும் மஞ்சள்
நிறங் கொடுக்கும் தோழி!'
(தமிழக நாட்டுப்பாடல்கள்; பக். 40)

இந்த ஏற்றப் பாட்டில் காதலுணர்வு நிரம்பி சால் நிறைந்து வழிவதைப் போன்று இன்னிசையாக வழிவதைக் கண்டு இன்புறலாம். ஏற்றப் பாட்டுக்கு ஏற்றத்தின் ஒலி சுருதியாகவும் சாலை முக்கி எடுத்துக் கவிழ்ப்பது தாளமாகவும் நீர் கால்வழி பாயும் ஒலி நிரவலாகவும் அமையும். இது இயற்கையான இசைப்பாடலாகத் தோன்றுகிறது. ஏற்றமிறைக்கும் வேலையா, சுப்பையா ஆகிய இருவரும் மாறிமாறிப் பாடுவதாக அமையும் ஒரு பாடலைக் கேட்டு மகிழலாம்.

'வேலமரப் பாதையிலே—வேலையா
வேலையிலே கண்ணிருக்கு—சுப்பையா
வேலியோரம் போகுதுபார் - வேலையா
வேட்டித்துணி போட்டிருக்கோ—சுப்பையா
சித்தாடை கட்டியிருக்கு—வேலையா
சின்ன குட்டி போலிருக்கு—சுப்பையா
கண்ணாடி தோற்குமடா — வேலையா
கண்ணைப் பறிக்குதோடா—சுப்பையா'

(நாடோடி இலக்கியம்; பக் 21-22)

இனிமையான இசையில் காதற் சுவையுடன் இந்தப் பாடல் அமைந்து கேட்பதற்கும் சிந்திப்பதற்கும் நல்ல விருந்தாகக் காணப்படுகிறது. ஏற்றப் பாடல் கவின் சுவையுடையது என்பதைப் பாரதியார் பாடலின் வழியாகவும் நன்கு அறியலாம். நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் அனைத்திலும் சுவை காணும் சுப்பிரமணிய பாரதியார் ஏற்றப் பாடலுக்கு முதலிடம் கொடுத்துச் சிறப்பிக்கும் பாடலைக் காணலாம்.

'ஏற்றநீர்ப் பாட்டின்
இசையினிலும் நெல்லிடிக்கும்
கோற்றொடியார் குக்குவெனக்
கொஞ்சும் ஒலியினிலும்
சுண்ண மிடிப்பார் தம்
சுவைமிகுந்த பண்களிலும்
பண்ணை மடவார்
பழகுபல பாட்டினிலும்
வட்டமிட்டுப் பெண்கள்
வளைக்கரங்கள் தாமொலிக்கக்
கொட்டி யிசைத்திடுமோர்
கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்
நெஞ்சைப் பறிகொடுத்தேன் பாவியேன்.'

(பாரதியார் பாடல் - குயில் பாட்டு)

ஏற்றம், உலக்கை, சுண்ணமிடித்தல், பண்ணைப்பாட்டு, கும்மி முதலிய நாட்டுப் புறப் பாடல்களைக் கேட்டு மனத்தைப்

பறிகொடுக்கும் பாரதியார் ஏற்றப் பாடலை முதன்முதலில் குறிப் பிட்டுள்ளது அதன் சிறப்பைக் கருதியதாக இருக்கலாம். ஏற்றப் பாடல்கள் ஏராளம் ஏராளமாய்த் தமிழ் வானில் மிதந்து கொண்டு இருக்கின்றன.

விழாப் பாடல்

சிற்றூர்களில் பலவித விழாக்கள் சிறப்பாக நடைபெறும். அப்பொழுது மக்கள் பலவித இசைப் பாடல்களைப் பாடி மகிழ்வர். ஊரில் நடக்கும் திருவிழாவில் பாடப்பெற்ற ஓர் இனிய பாடலைக் காணலாம்.

'ஊரில் அம்மன் கூத்து
உற்ற சடல் ஆட்டம்
மாரியம்மன் கூத்து
மற்ற சடல் ஆட்டம்
அம்மா! பொம்மலாட்டம்
ஆட்டிவைப்பேன் போறேன்.'

(தமிழக நாட்டுப்புறப் பாடல்; பக். 26)

அம்மன் கொடை விழாக்களை ஆண்டுதோறும் மிகச் சிறப்பாக நடத்திக் கொண்டாடுவது தமிழகச் சிற்றூர்களில் அன்றிலிருந்து இன்று வரை மிகப் பரவலான வழக்கமாக உள்ளது. அவ்விழாக் களில் அம்மன் கூத்து, செடல் குத்தி ஆடுவது, மாரியம்மன் ஆட்டம். பொம்மலாட்டம் போன்றவை மிகச் சிறப்பாக நடைபெறும். ஒவ்வொரு ஆட்டத்தின் போதும் அவற்றிற்குத் தக்கவாறு பாடல்கள் பாடப்படும். அத்தகைய விழாப் பாடல்களில் ஒன்றாக மேலுள்ள பாடலைக் கருதலாம்.

வட ஆர்க்காடு மாவட்டத்தில் வேடியப்பன் விழா நடைபெறும் போது அந்தத் தெய்வத்தைப் பாராட்டிப் பாடுவர். வேடியப்பன் ஒரு வேடன். அவன் அந்த ஊருக்குத் தெய்வமாக நின்று உதவு வதாகக் கருதி அவனுக்கு விழாயெடுத்துப் பாடுகின்றனர். அவர்கள் பாடுவதில் ஒரு சுவைமிக்கப் பாடலைக் கேட்கலாம். இதில் வேடியப்பனின் பெருமைகள் இசையாகக் கூறப்படுகின்றன.

'ஆற்றங்கரை வேடுவனே
அதிகாரம் பெற்றவனே
துண்டு தடிகாரா
தூரப்போன வல்லவனே

வில்லில் மிகுந்தவனே
வேடுவனே யான்சரணம்
சர்வம் சரணமப்பா
சாட்சாங்க தொண்டனிட்டேன்
ஆறு தப்பு நூறு பிழை
அடியேன் யான் செய்தாலும்
அப்பா மனம் பொறுத்து
அனைவரையும் காத்து அருளும்
வெள்ளைக் குதிரையேறி
வெளிப்பட்டு வரவேணும்
வெண்கலத் தமுக்கும் போட்டு
வீசி நீ வரவேணும்'

(நாட்டுப் புறச் சிந்தனைகள்; பக். 97)

தெய்வத்தையும், அதன் ஆலய இருப்பாகிய ஆற்றங்கரை, தெய்வத்தின் ஆற்றல், அதிகாரம், வலிமை, செயல்முறை, மன்னிக்கும் இயலபு முதலியவற்றை விளக்கி வணங்கும் மக்களுக்கு வாழ்வழிகாட்டி அருள வேண்டும் என்று பாடல் இசை நயத்துடன் வேண்டுகிறது. இது வேடியப்பன் தெய்வ வழிபாட்டின் போது மக்களால் பாடப்படுவது.

விழாப பாடல்கள் பெரும்பாலும் இறைப்பரவலாகவே அமையும். விழாவெடுக்கும் தெய்வங்களை வாழ்த்தி வணங்கிப் பாடுவதைக் குறிப்பிடும். பாடுபொருளை இசையுடன் தோய்த்து இன்ப ஓவியங்களாக நாட்டுப் பாடல்கள் தருகின்றன.

பராசக்திப் பாடல்

அன்னை பராசக்தி உலக மாதா என்ற கருத்து எளிமை வாழ்வு வாழும் நாட்டுப் புற மக்களின் மனத்தில் ஆழமாகப் பதிந்துள்ளது. அந்த உணர்வின் உந்தலாக அவளைப் பற்றிய பாடல் இசைநாதமாக ஊற்றெடுத்துப் பாய்கிறது. பாடலைக் காணலாம்.

உலகத் தாயிமாரி—அவள்
சதுரக் கூடைக்காரி
தாழனூரான் மாரி—அவள்
தங்கக் கூடைக்காரி

எங்கும் பராசக்தி—அவள்
எல்லாம் ஆளஒத்தி
ஆதி பராசக்தி — அவள்
அங்காளம்மன் தேவி

நெற்றிப் பச்சைக்காரி—அவள்
நெடுங்குளத்து ஆயி.
பொன்னுக் கூடைக்காரி—அவள்
புறப்பட்டாளே மாரி

தங்கப் பொட்டுக் காரி—அவள்
தனித்து வந்தாள் மாரி
ஈசுவரி உமையே—எனை
ஈடேறக் கண்பாரும்.

(நாடோடி இலக்கியம்; பக். 35)

மிக அருமையான பாடல். தூய சிந்தனையுடன் அன்னை பராசக்தியின் திருவருள வேண்டி உருகும் ஒரு பற்றுள்ளத்தை இந்தப் பாடலில் காணலாம். அந்த உணர்வில் பாடல் கனிகின்றது. அதிலுள்ள இசை இனிக்கிறது. இதனை இசை வகுத்துப் பாட வேண்டும். தாளத்துக்கும் பொருந்தக் கூடிய பாடலமைப்பு காணப் படுகிறது. உண்மையான உணர்வில் ஊற்றெழுந்த பக்திச் சுவை இசைப் பெருக்காய்ப் பாய்வதாக இந்தப் பாடலைக் கருதலாம். பாடிக் கேட்டு இசைநயம் பருகலாம்.

கரகப் பாடல்

தமிழ் மக்களிடம் கரகமாடிப் பாடுதல் பெருவழக்கு. அவ்வாறு பாடும் ஒரு பாடலைக் காண்பது நலம.

‘ஒன்றாங் கரகமடி—கன்னீ
ஓகோ—என்தாயே
ஓடியாந்து பூசைவாங்கு இப்போ—தாயே

ரண்டாங் கரகமடி - கன்னீ
ஓகோ—என்தாயே
ரணகரகம் பொன்னாலே இப்போ—தாயே

மூன்றாங் கரகமடி—கன்னி
ஓகோ—என்தாயே
முத்தாலே பொன்கரகம் இப்போ—தாயே

நாலாங் கரகமடி—கன்னி
ஓகோ—என்தாயே
நாடிவரும் பூங்கரகம் இப்போ-தாயே

அஞ்சாங் கரகமடி-கன்னி
ஓகோ—என்தாயே
அசைந்தாடும் பொன்கரகம் இப்போ—தாயே

(காற்றிலே வந்த கவிதை; பக். 70)

கரகப் பாடல் அமைப்பிலும் ஒலியிலும் மாறி ஒலிப்பதைக் கண்டு சுவைக்கலாம். தாய் மகாமாரியின் அருளை வேண்டி கரகமெடுத்து ஆடும்போது பாடும் பாடல் இது. ஒன்று, இரண்டு, மூன்று என்ற எண்களில பாடும்போது அவற்றுக்குத தக்கவாறு ஒகர, ரகர, மூகார ஒலியுடைய சொற்களை அமைத்துப் பாடுவதைக் காணலாம். நாட்டுப் புற மக்களின் ஒலிபாக்கச் சொற்கள் படைத்து இசை அமைப்புக்கு உதவும்படியான நிலையை உருவாக்கும் திறனை இது காட்டும். 'ஓகோ-என்தாயே' என்ற தொடர் இசையூன்றிடமாக அமைவதையும் அறியலாம். இத்தகைய பாடல்களின் இன்னிசைத் தன்மையைப் பாடிக் கேட்டுத்தான் சுவைக்க வேண்டும்.

காதற் பாட்டு

காதலுணர்வு மனிதனின் இயல்பான உரிமை. அவ்வுணர்வில் பாடல் இனிமையாக எழுவது இயற்கை. அத்தகைய உணர்வில் எழுந்த ஒரு பாடலின் இசைநயந்து சுவைத்து மகிழலாம்.

'பூவலைக் கிண்டிப்
புதுக் குடத்தைக் கிட்டவைச்சி
ஆரம் விழுந்த கிளி
அள்ளுது தா நல்ல தண்ணி!

தண்ணிக் குடமெடுத்து
தனிவழியே போற பெண்ணே !
தண்ணிக் குடத்தினுள்ளே
தழும்புதடி என்மனசு !

சட்டை போட்டு மார்பிறுக்கி
தண்ணீர் சுமக்கும் மச்சி—உன்
சட்டை போட்ட கையாலே கொஞ்சம்
தண்ணி தந்தா லாகாதோ'

(மட்டக்களப்பு நாட்டுப் பாடல்; பக். 19)

தண்ணீர் மொண்டு வரும் ஒரு கன்னிப்பெண்ணைக் கண்டு விரும்பிய ஓர் இளைஞன் காதலுணர்வில் அவளைக் கிண்டலாக நெருங்கி நையாண்டியாகப் பாடி மகிழ்வதுடன் பிறரையும் இசையாலும் சுவையாலும் கவர்ந்து களிப்பு மூட்டும் பாடலாக இது விளங்கு கிறது.

காதற் குறிப்புடைய பாடல்களைத் தொழிற் பாடல்கள் பலவற் றில் ஊடிணைப்பாகப் பாடி மகிழ்ந்துள்ள நாட்டுப் புற மக்களின் வாழ்வியலில் காதல் ஓர் இயல்பு நிகழ்ச்சியாகவே கருதப்பெற்றுள் ளது. அதில் இன்பச் சுவை மிகுந்து காணப்படுகின்றது. மறை வின்றி உள்ளத்தில் எழும் உணர்வுகளை இனிய இசையாக வடித் துக் காட்டுவது பாமர மக்களின் வழக்கம்.

கோலாட்டப் பாடல்

கோலாட்டம் என்பது தமிழ் நாட்டில் காணப்படும் முக்கியமான நாட்டுப் புறக் கலைகளில் ஒன்றாகும். இரண்டு குச்சிகளை ஒன்று டன் ஒன்று மோதுமாறு அடித்துத் தாளவொலி எழுப்பி இனிய இசையில் எளிமையாகப பாடுவர்.

'வீமனும் பலராமனுமே முட்டினார்—அதில்
வெகு நேரமாக மல்லுக் கட்டினார்—அந்த
விசயனும் சாஸ்திரியும திசையெங்கும் பாணங்களைச்
சொரிந்தார்—பாதம் பணிந்தார்
காமனும் நகுலனுமே எதிர்த்தார்
கடிந்து அபயமிட்டுக் குலைத்தார்
காவலருடன் சகாதேவரும் படையெடுத்துக்
களைத்தார்—முற்றும் துளைத்தார்'

(ஏட்டில் எழுதாக் கவிதைகள்; பக். 158)

பாரதக் கதையின் விளக்கமாக இந்தக் கோலாட்டப் பாடல் பாடப் படுகிறது. பெண்கள் இவ்வாறு இசைத்துப் பாடுவது நயமான அனுபவமாகும். கோலாட்டப் பாடலில இசைத் தன்மையை

உணர்ந்த அந்த அமைப்பில் தற்கால இசைத் தன்மையில் பாடல் இயற்றிப் பாடுவதைக் காணலாம். அவ்வாறு அமைக்கப் பெற்றுள்ளப் பாடல்களின் தன்மையை அறிய முயலலாம்.

ராகம் : சங்கராபரணம் தாளம் : ஆதி

'தங்கநிறமுள்ள தாமரைவர்ணா
கிங்கிணி சலங்கை குலிங்கிட வாராய்
பங்கப் படுத்தாமல் எங்களுடனே
சிங்கக் குட்டி போலநீ ஆட வாராய்.'
(கும்மி கோலாட்ட இசை நூல்; பக். 8)

இதில் கர்னாடக இசையமைப்பு பொருந்தி உள்ளது. கோலாட்டப் பாடலமைப்பில் இந்தப் பாடல் உருவாக்கப் பெற்றுள்ளது.

காவடிச் சிந்து அமைப்பிலும் கோலாட்டப் பாடல்கள் எழுதப் பெற்று இசையமைத்துத் தாளக்கட்டுடன் பாடப்படுகிறது. அவ்வாறு அமைந்த ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

காவடிச் சிந்து தாளம் : திஸ்ரம்

'பட்டுப் பாவாடைகள் கட்டிக் கொண்டு நாமும்
சிட்டுகள் போலோடு வோம்
மொட்டுகள் மலர்வது போல நிமிர்ந்து நாம்
தட்டுகள் தட்டிடுவோம்' (மேற்படி; பக். 12)

பாடுவதற்குச் சுவையான இந்த அமைப்பு நாட்டுப்புற சந்தத்தில் அமைந்தாலும் இனிய சுவையுடையதாயினும் கட்டுப்பாடுகள் கொண்டதாக இருப்பதினால் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் இயல்பான இனிய தன்மைகளை இழந்து விடுவதாகத்தான் கருத வேண்டியுள்ளது.

நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் எளிமை இத்தகைய பாடல்களில் இருப்பதாகக் கருதமுடியவில்லை. இசையில் இனிமை காணப்படுவது உண்மை. ஆனால் இயல்பான நாட்டுப்புறப் போக்கைக் கொண்டு அமைந்துள்ளதா என்பது ஐயம். திருந்திய இசைப் பாடல்களுக்கும் நாட்டுப் புறப் பாடல்களுக்கும் பிறந்த ஒருவகை இணைத் தன்மையுடைய பாடல் அமைப்பாக இதனைக் கருதலாம். இவ்வாறு கும்மிப் பாடல்களும் காணப்படுகின்றன, இசை இனியது; அமைப்பு புதியது. கட்டுப்பாடு உடையது. நாட்டுப் புறத் தன்மை

மாறி புதுமை முலாம் பூசப்பட்டுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. ஆயினும் இசைப் பாடலாக வரவேற்பதில் தவறில்லை.

அம்மானைப் பாடல்

அம்மானைப் பாடலுக்கு ஒரு தனியான இசையமைப்பு உள்ளது. அம்மானை ஆடும்போது இத்தகைய பாடல்களை மக்கள் பாடுவதாகக் குறிப்பிடுவார்கள். இலக்கிய ஆசிரியர்களும் அம் மானை அமைப்பைக் கைக்கொண்டு பாடல்களை எழுதியுள்ளனர். தனிச் செய்யுள் சிந்தாமணியில் சில அம்மானைப் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றிரண்டு பாடல்களைப் பார்க்க லாம்.

'வற்றாத வையையிலும் வாள்விசயன் தன்கையிலும்
பற்றாம லண்ணலடி பட்டனர்காண் அம்மானை
பற்றாம லண்ணலடி பட்டனரே யாமாயின்
பெற்றோரில் லாதசிறு பிள்ளையோ அம்மானை?
பிள்ளை மதியுடைய பித்தர்காண் அம்மானை!

கற்றைச் சடைமுடியார் கச்சியே கம்பருக்கு
நெற்றிக்கண் ணொன்று நெருப்பதுகா ணம்மானை
நெற்றிக்கண் ணொன்று நெருப்பதுவே யாமாயின்
பற்றிச் சடையிற் படராதோ அம்மானை?
படருமென்றே கங்கை பதிவிருந்தாள் அம்மானை!

அம்மானைப் பாடல்கள் இருவர் விளையாடும் போது பாடக் கூடிய அமைப்பு கொண்டவை. முதலிரண்டு அடிகளையும் ஒருவர் பாட அடுத்த இரண்டு அடிகளும் மற்றவரின் வினாவாக வெளி வரும். ஈற்றிலுள்ள மடக்கடி முன்னவரின் பதிலாக அமையும். இரண்டாம் மூன்றாமடிகள் ஏறக்குறைய ஒன்றாகவே இருப்பதைக் காணலாம். சொல்லுவதிலிருந்து வினாவை ஆக்கும் உத்தியாக இதனைக் கருதலாம். ஒரு கருத்தை விளையாட்டுப் பொருளாக்கி விளக்கத்தைச் சுவையாகத் தரும் பாங்கினை அம்மானைப் பாடலில் காணலாம். அம்மானைப் பாடலுக்கு என்றே ஓர் இசையமைப்பு உள்ளது. அதைக் குறிப்பிட்ட பண்ணில் அமைத்து விடுவதாயின் அது அம்மானைக்கு உரிய பண்ணாகும்.

தாலாட்டுக்கு நீலாம்பரி என்பது ஒரு பெரும்பான்மைப் பண்ணாக அமைவது போன்று அம்மானை அமைப்புக்கும் ஒரு பண்ணை அமைத்துக் காணுதல் வேண்டும். இசைவாணர்கள் முயன்றால் அத்தகைய ஒரு பண்ணை விதிமுறைகளுக்கு இணங்கச் சிறப்பாகவும் தகுதியாகவும் காண முடியும்.

மனோன்மணீயத்தில் மனோன்மணியும் வாணியும் கழல் விளையாடிக் கொண்டு பாடுகிறார்கள். அவர்களுடைய பாடலை அம்மானைப் பாடலுடன் ஒப்பிட்டுக் காண்பது பயனாகும்.

மனோ: 'துணையறு மகளிர்மேற் சுடுகணை தூர்ப்பவன்
அணைகில னரன்முன்னென் றாடாய் கழல்.
அணைந்துநீ றானானென் றாடாய் கழல்

வாணி: நீறாயி னாலென்னை நேர்மலர் பட்டபுண்
ஆறா வடுவென் றாடாய் கழல்
அழலாடுந தேவர்க்கென் றாடாய் கழல்'
(மனோன்மணீயம்; I; 2; 1-2)

இவ்வாறு கழல் பாடல் வளர்வதைக் காணலாம். இந்தப் பாடலுக்கும் அம்மானைப் பாடலுக்கும் அமைப்பு ஒப்புமை இருப்பதைக் காணலாம். இதே போன்று இசை ஒற்றுமையும் உண்டு. இரண்டையும் பாடி பார்த்து இசை நிலையைக் கண்டு கூறுதல் வேண்டும்.

அம்மானை, கழல் போன்ற இசைப் பாடல்கள் நாட்டுப் புறப் பாடல்களாக விளங்குவன. அவற்றை இலக்கிய நிலைக்கு உயர்த்திப் பாடும் வழக்கம் சிலப்பதிகாரம் முதல் காணப்படுகிறது. மாணிக்க வாசகர், ஆழ்வார்கள் இத்தகைய வழக்கத்தை மேற்கொண்டு பாடல்கள் எழுதியுள்ளனர். அம்மானை, கழல் போன்றவை அவ்வாறு இலக்கியங்களில் இசைப்பாடல் அமைப்புக்களாக ஏற்றுக் கொள்ளப் பெற்றுள்ளன.

ஒட்டக்கூத்தர் பாடியதாக ஒரு அம்மானைப் பாடல் செந்தமிழ் மாலையில் உள்ளது. அது முன்னர் தரப்பட்டுள்ள அம்மானைப் பாடலிலிருந்து வடிவ அமைப்பிலும் கருத்தமைப்பிலும் வேறு படுவதாகக் காணப்படுகிறது. ஆகையினால் இசையமைப்பிலும் மாறுபாடு உடையதாகத்தான் இருக்க வேண்டும். இத்தகைய இசைப்பாடல் ஒன்றினைக் காணலாம்.

'கோரத்துக் கொப்போ கனவட்டம் அம்மானே
கூறுவதுங் காவிர்கு வையையோ அம்மானே
ஆருக்கு வேம்புநிக ராகுமோ அம்மானே
ஆதித்த னுக்குநிகர் அம்புலியோ அம்மானே

வீரர்க்குள் வீரனொரு மீனவனோ அம்மானே
வெற்றிப் புலிக்கொடிக்கு மீன்கொடியோ அம்மானே
ஊருக்கு உறந்தைநிகர் கொற்கையோ அம்மானே
ஒக்குமோ சோணாட்டைப் பாண்டிநா டம்மானே'

ஒட்டக்கூத்தர் சோழநாட்டைப் புகழ்ந்து பாடியிருப்பது போன்று புகழேந்திப் புலவர் பாண்டிய நாட்டைப் போற்றிப் பாடியதாக ஓர் அம்மானைப் பாடல் இந்த நூலில் உள்ளது. இரண்டு பாடலும் முன்னால் தரப்பெற்றுள்ள அம்மானைப் பாடலிலிருந்து வேறு படுவதை அறியலாம்.

பின்னதில் 'அம்மானே' என்பது அடிக்கு அடி இடம்பெறுகிறது. அம்மானைப் பாடல் என்று காட்டுவதாக இது காணப்படுகிறது. முன்னதில் இருவர் மாறிமாறிப் பாடுவதற்கு உரிய அமைப்பு உள்ளது. ஆனால் பின்னதை ஒருவரே பாடுதல் வேண்டும். இரு வகையும் இசைப்பாடல்களாக இருப்பினும் இசைத் தன்மையில் இரண்டும் வேறுபடுவதாகத் தோன்றுகிறது. அமைப்புக்கும் கருத்துக்கும் தக்கவாறு இசையமைப்பது முறை. பாடிப் பார்த்து முடிவு காணலாம்.

தெம்மாங்கு

நாட்டுப் புறப் பாடல்களிலே தெம்மாங்கு மிகச் சிறப்பு வாய்ந்தது. மக்கள் அவற்றை இசையுடன் பாடிப் பாடி மகிழ்வதைக் காணலாம். ஒரு பாடலைப் பார்த்தால் அதிலுள்ள இனிய இசை நலம் விளங்கும்.

' வட்ட வட்டப் பாறையிலே - குட்டி!
வரகரசி தீட்டையிலே
ஆர்கொடுத்த சாயச்சீலை - குட்டி!
ஆலவட்டம் போடுதடி.

மஞ்சள் புடவைக்காரி - குட்டி!
மாதுளம்பூக் கூடைக்காரி!
மஞ்சள் புடவையிலே - குட்டி
மருக்கொழுந்து வீசுதடி!

கானக் கரிசலிலே
களையெடுக்கும் பெண்மயிலே!

நீலக் கருங்குயிலே!
நிற்கட்டுமா? போகட்டுமா?

இந்தப் பாடலில் அமைந்துள்ள உணர்வினை இசையால் வடித்துக் காட்டுவதே நோக்கம். மனிதனின் இயல்பான உணர்வு இசையாக ஊறிப் பாய்வதைச் சுவைக்காமல் இருக்க முடியுமா? மக்கள் இத்தகைய பாடல்களைப் பாடிப் பாடித் தங்கள் உணர்வுகளுக்கு வடிகால் அமைப்பர். பாடலைக் கேட்டோர் அதில் அடங்கியுள்ள பொருளையும் அது வெளிப்படுத்தும் இன்சுவையினையும் பருகி மகிழ்வர். தெம்மாங்கு இசை ஏனைய முறைப்படுத்தப் பெற்ற இசையிலிருந்து வேறானது. ஆனால் கேட்டுச் சுவைப்பதற்கு மிகவும் இனிமையானது. நாட்டுப் புற மக்களின் வாழ்வில் தெம்மாங்கு பாடல்கள் ஓர் இனிய கட்டம்.

தேனினும் இனிய தெம்மாங்குப் பாடல்கள் தேன்பாங்கின் திரிபாகப் பெயர் பெற்றிருக்குமோ என்றும் சிந்திக்கலாம். மேலும் தென்பாங்கு என்பது மக்கள் வழக்கில் தெம்மாங்கு ஆகிவிட்டதோ என்றும் கருதலாம். உரையாடல் அமைப்பிலும் தெம்மாங்கு பாடப் பெற்றதைக் காணலாம். அத்தகைய அமைப்பு கொண்ட ஒரு பாடலின் இயல்பைக் காண முயலலாம். ஒரு ஆணும் பெண்ணும் பாடுவதாக ஒரு பாடல் கிடைத்துள்ளது.

ஆண்; வட்ட வட்டப் பாறையிலே—குட்டி
வலிய நெல்லு குத்தையிலே
ஆர்கொடுத்த சாயச்சீலை—
பெண்ணே கிளியாம்பா
ஆலவட்டம் போடுதடி—
போடு தின்னாக்கு.

பெண்; யாருங் கொடுக்கவில்லை—
அவிசாரியாப் போகவில்லை
வன்பாடு பட்டு நானும்—
பொன்னு சாமியே
வாங்கினேனடாச் சாயச்சீலை—
போடு தின்னாக்கு

(கிராமியப் பாடல்கள்; பக்.81)

இப்பாடல் அமைப்பு கட்டுப்பாடின்றி இருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் இசைக்கு ஏற்றதாகவும் இனியதாகவும் காணப்படுகிறது. நாட்டுப்புற மக்களுக்கு இந்த அமைப்பு போதுமானது. இசைக்கு ஏற்றதாகவும் சுவைக்குத் தக்கதாகவும் இருக்கும் பாடல்களை அவர்கள் தங்களுக்கு உரியதாக ஏற்றுக் கொள்வர்.

இதே போக்கில் அமைந்தாலும் இசைக்கும் முறையிலும் பாடலுருவிலும் மாற்றமுடன் காணப்படும் ஒரு தெம்மாங்குப பாடலைக் கண்டு சுவைக்கலாம்.

ஆண் : பேரணியாம் சித்தணியாம் — பெண்ணே
பெரும்புகழாம் வீடூர் அணை
காமராசர் ஆட்சியிலே—பெண்ணே
கட்டி முடித்ததடி.

பெண் : கெண்டி கெண்டி என்னாதடா மாமர்
கெண்டி தேசம் போகாதேடா—
கெண்டியிலே செத்தபுணம் மாமா
வண்டி வச்சு ஏத்துறாங்கோ.

(மேற்படி; பக். 82)

இவ்விரு பாடல்களும் தொடர்புடையவை என்று கருத முடியவில்லை. முதற் பாடல் தற்காலப் பாடலாகவும் இரண்டாம் பாடல் பழமையும் துன்பமும் உடையனவாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் இசையில் ஒப்புமை கொண்டவைகளாகக் காணப்படுகின்றன. எதைக் கொண்டு இவ்விரண்டையும் இணையாகக் கொண்டு பாடுகின்றனர் என்பதைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டியதாக உள்ளது.

கணவன் மனைவியிடம் பாடும் ஒரு தெம்மாங்கு மிகச் சுவையாகக் காணப்படுகிறது.

'வெத்திலை போடாதடி—குட்டி
வெளியே போயி நிக்காதடி
கண்ணாடியைப் பாக்காதடி—குட்டி
கண்ணாரு வருமோடி'

(மேற்படி; பக். 82)

இத்தகைய பல தெம்மாங்குப் பாடல்கள் தமிழக நாட்டுப் புறங்களில் இசைச் செல்வங்களாக விளங்குகின்றன. அவை

பாடுவதற்கு இனியவை. சுவைப்பதற்கு எளியவை. இசைப்பதற்குத் தக்கவை.

ஒப்பாரிப் பாடல்

பிறந்த மனிதன் இறப்பது இயற்கை. ஆனால் இறப்பு மனிதர்களுக்கு ஈடு செய்ய முடியாத பேரிழப்பாக உள்ளது. இழப்பு அவலத்துக்கு அடிப்படையாக அமைகிறது. அந்த அவலம் துன்பச் சுவையுள்ள பாடல்களுக்குத் தோற்றுவாயாக உள்ளது. அத்தகைய பாடல்களை நாட்டுப் புற மக்கள் ஒப்பாரி என்று கூறுகின்றனர். இழப்புக்குத் தக்கவாறு பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. தாயை இழந்த மகள் அழுது அரற்றும் ஒப்பாரிப் பாடல் ஒன்றைக் காணலாம்.

'என்னைப் பெத்த அம்மா!
கல்லுறுத்த மண்ணுறுத்தக்
    கானகம் போய்ப்படுத்தாயே
ஏந்தி எடுத்துநீ இடது கொங்கை பாலூட்டி
வாரி எடுத்துநீ வலது கொங்கை பாலூட்டி
வாயார முத்தமிட்டு
    வண்ண வண்ணத் திலகமிடுவாயே
என்னைப் பெத்த அம்மா!

(தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்; பக். 41)

மனத்தை உருக்கும் இந்தப் பாடலை அழுத ழுது மகள் பாடுவதைக் கேட்டால் யாராலும் அவளது துயரில பங்கு கொள்ளாமல் இருக்கவே முடியாது. தொடர்ந்து பாடுவதைக் கேட்கலாம். அம்மாவின் உயிரற்ற உடம்புக்கு வாய்க்கு அரிசி போடப்படுகிறது. அதைக் கண்ட மகளுக்கு அழுகைத் தாங்க முடியவில்லை. எத்தனை நாள் அவளுக்கு அன்னம் ஊட்டியது இந்த அன்னையின் கை. அது இன்று துவண்டு கிடக்கிறது. இனி அது அன்னம் ஊட்டாது. அதை மறக்கவும் வேண்டும். மறக்கவும் முடியவில்லை விம்மி விம்மி அழுகிறாள். அது துன்பவிசைப் பாடலாகப் பெருக்கெடுத்துப் பாய்கிறது.

'ஆசை அம்மா!
அள்ளித் தந்த கைமறந்து—நாங்கள்
அள்ளி விட்டோம் வாய்க்கரிசி!
சோறு தந்த கைமறந்து—நாங்கள்

சொரிந்து விட்டோம் வாய்க்கரிசி!
பிடித்தூட்டும் கைமறந்து—நாங்கள்
பிடித்து விட்டோம் வாய்க்கரிசி!

(மேற்படி; பக். 42)

இவ்வகையில் பாடும் ஒப்பாரிப் பாடல்கள் துன்பவிசைப் பரப்பித் தமிழ்நாடெங்கும் பரந்து இசைக்கின்றன. அவை விதைக்கும் துன்பச்சுவை போன்று வேற்றிசைப் பாடல்கள் அவலத்தைக் காட்டும் ஆற்றலுடையனவா என்பது ஐயமே. அவை கேட்டோரை உருக்கும் தன்மையுடையன.

பொதுவாக ஒப்பாரிப் பாடல்கள் முகாரி ராகத்தில் அமைய வேண்டும் என்று கருதுவர். ஆனால் நாட்டுப் புறப் பாடல்களாகக் காணப்படும் ஒப்பாரிப் பாடல்கள் முகாரியில் மட்டுமன்றி வேறு ராகங்களிலும் பாடத்தக்கவைகளாக அமைந்துள்ளன. ஒவ்வொரு சாதி மக்களும் அவரவர்களுக்குத் தக்கவாறு பாடல்களை அமைத்துப் பாடி வருகின்றனர். உறவுகளுக்குத் தக்கவாறு பாடல்களை அமைந்துப் பாடி வருகின்றனர். உணர்வு ஒன்றாகக் காணப்பட்டாலும் இசை வேறுபாடுடையதாக அமைகிறது. விதிகள் இல்லை. அவலச் சுவை பொதுவானது. இசை பெரும்பாலும் முகாரியில் அமையும். ஆனால் சில பாடல்களில் வேறுபாடு காணப்படுகிறது. சுவைப் பெருக்கம் மிகுதி. தாங்க முடியாத அவலத்தின் உறைவிடமாக ஒப்பாரிப் பாடல்கள் தோன்றியுள்ளன.

ஆரத்திப் பாடல்

திருமணங்கள் நடைபெறும் போது ஆரத்திப் பாடல் பாடும் வழக்கம் சில இடங்களில் காணப்படுகிறது. மஞ்சள் குங்குமம் ஆகியவற்றைக் கரைத்து ஒரு தட்டில் ஏந்தி மணமக்களுக்குக் கண்ணேறு ஏற்பட்டுவிடக்கூடாது என்று ஆரத்திச் சுற்றிப் பாடுவது உண்டு. கற்பூர ஆரத்தி எடுப்பதையும் சில சமூகத்தினரிடம் காணலாம். அவ்வாறு ஆரத்தி எடுக்கும் போது பாடும் ஒரு ஆரத்திப் பாடலைப் பார்த்து சுவைக்கலாம்.

'ஆலாத்தி ஆலாத்தி
ஐந்நூறு ஆலாத்தி
முத்தாலே ஆலாத்தி
முன்னூறு ஆலாத்தி
பாக்காலே ஆலாத்தி

பலநூறு ஆலாத்தி
வெத்திலையால் ஆலாத்தி
வெகுநூறு ஆலாத்தி
குங்குமத்தால் ஆலாத்தி
கோடிகோடி ஆலாத்தி
மஞ்சளால் ஆலாத்தி
மங்களமாய் ஆலாத்தி'

(தமிழக நாட்டுப் புறக் கலைகள்; பக். 40)

இப்பாடலில் ஆலாத்தி என்று அடிக்கு அடி இரு முறை வருவதிலுள்ள இசைத் தன்மையைக் கவனிக்க வேண்டும். இருவர் இணைந்து இந்தப் பாடலைப் பாடும் போது ஏற்படும் சுவையைச் சிந்தித்து அறியலாம். நிறைமனத்துடன் பாடவேண்டிய பாடல் இது.

ஊஞ்சல் பாடல்

தமிழ்நாட்டில் ஊஞ்சல் (ஊசல்) ஆடிப் பாடும் வழக்கம் சங்க காலத்திலிருந்தே பழக்கத்தில் உள்ளது. இன்றும் பண்டிகை நாட்களில் ஊஞ்சல்கட்டிப் பாடியாடும் வழக்கம். சில மாவட்டங்களில் காணப்படுகிறது. ஊஞ்சலில் அமர்ந்திருக்கும் பெண்கள் இணைந்து ஒரு பாடலைப் பாடுவது பெருவழக்கு. சில சமயங்களில் இரு கூறாகப் பிரிந்து ஒன்றுக்குப் பின் அடுத்ததாகப் பாடுவர். அதில் இசை நயமாக இருக்கும். ஊஞ்சலின் முன்பின் அசைவுக்குத் தக்கவாறு பாடலும் இசையும் அமைவது கேட்பதற்குச் சுவையாக இருக்கும். ஊஞ்சலைப் பற்றி விளக்கியே ஒரு பாடலைப் பாடுவர். அதனைக் கேட்கலாம்.

'ஏல ஏலோ கிளிக் குஞ்சாலோ!
மட்டை வெட்டி நாருரித்து
எங்க மச்சான் போட்ட குஞ்சால்!
கள்ளி வெட்டி நாருரித்து
எங்க அண்ணன் போட்ட குஞ்சால்!
இந்தக் குஞ்சாலம் போட்ட வர்க்கு
என்ன என்ன கொடுக்க வேண்டும்
கிண்ணியிலே சந்தனமும்
கிளிமூக்கு வெத்திலையும்,

பொத்தாங் கண்ணிச்
 சிரட்டையிலே கொஞ்சம்
பொன்னுருக்கிக் கொடுக்க வேண்டும்'
(தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்; பக். 51)

இது தனிப்பாட்டு. அனைவரும் இணைந்து இதைப் பாடுவர். சில சமயம் கதைப் பாடல்களை நீண்ட நேரமாகப் பாடுவது உண்டு. ஒருவர் கதையைத் தொடங்கிப் பாட மற்றவர்கள் இணைந்து பின்னர் பாடுவர். ஊஞ்சல் பாடல்கள் தனி இசைப்புடன் காணப் படுகிறது. பெரும்பாலும் ஒரே இசையில் பாடல்கள் பாடப்படு கின்றன.

கும்மிப் பாடல்

கும்மியடித்துப் பாடுதல் தமிழ்நாட்டுச் சிற்றூர்களில் பெரு வழக்கம். பெண்கள் கூடிக் கைகளைத் தட்டி இசையுடன் பல பாடல்களைப் பாடிக் களிப்பர். பாட்டின் முதலடியைக் குழுவின் தலைவி பாட மற்றவர்கள் தொடர்ந்து பாடுவதைக் கேட்டால் அது கலையழகுடன் இனிக்கும். ஒரு சிறிய பாடலைக் கேட்டு மகிழலாம்.

'கும்மியடி பெண்கள் கும்மியடி
குனிந்து கும்மி யடியுங்கடி
நம்மையாளுங் கெங்கை முத்தம்மனை
நாடிக் கும்மி அடியுங்கடி — புகழ்த்
தேடிக கும்மி அடியுங்கடி.'
(கிராமியப் பாடல்கள்; பக். 69)

அருமையான இசையமைப்பு. சுவையான கலைத் தன்மை. இது கும்மியின் சிறப்பு. இத்தகைய கும்மிக் கலையைப் பின்பற்றி பல கதைகளைக் கும்மிப் பாடல்களாக இயற்றிப் பாடுவதற்காகப் பல புலவர்கள் தந்துள்ளனர். அவற்றிலும் இசைத் தன்மை மிகுந்து காணப்படுகிறது.

சிறுத்தொண்ட நாயனார் சரித்திரக் கும்மி அவற்றுள் ஒன்று. அதிலுள்ள சில பாடல்களில் இசையும் இயலும் சிறந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'மங்களவல்லி விசாலாட்சி — நல்ல
 மாணிக்கவல்லி சுமுகவல்லி
சிங்காரமான வதனப் பெண்ணே நீங்கள்
 சேயிழை யெல்லோரும் வாருங்கடி.

கச்சணி கொங்கை யழகுமுத்தே நல்ல
கன்னியரே கோதை மின்னரசே
உச்சிதமாகிய ரஞ்சிதமே நீங்கள்
ஒன்பது பெண்களும் வாருங்கடி'

(சிறுத்தொண்டன் கும்மி; பா. 7-8)

இந்தப் பாடல்களை இசையமைத்துப் பாடலாம். இம்மாதிரிப் பல கும்மி இலக்கியங்கள் தமிழில் இசைநயத்துடன் எழுந்துள்ளன. பல்லாண்டு பாடல்களும் கும்மியில் காணப்படுகின்றன.

'பல்லாண்டு பல்லாண்டு பாடுங்கடி — பஞ்ச
பாபங்கள் பஞ்சாய் பறக்குமடி
மல்லாண்ட திண்டோளன் மணிவண்ண னாகிய
மாதவன் பாத மடைவோமடி'

(கோயிற்கொம்மி; பா. 118)

நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் காணப்படுவது போன்று இந்தப் பல்லாண்டுப் பாடல் கும்மி இலக்கியத்தில் இசைப் பொலிவுடன் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

ஒலிநயம் மிக்கக் கும்மிப் பாடல்களும் இலக்கிய அமைப்பில் இருப்பதை இசையுடன் பாடிச் சுவைக்கலாம்.

'காலில் சிலம்பு கலகலென — மணிக்
கைப்புனை வண்டு கிலுகிலென
மேலிற் கணங்கள் பளபளென மணி
மேகலை கொஞ்சத் தளதளென'

(சிங்கை அழகிய அம்மன் கும்மி; பா. 43)

இவை இசைநயமுடையன. கும்மியாகப் பாடத்தக்கவை. ஆனால் நாட்டுப்புறப் பாடலாகக் கருதத் தக்கவை அல்ல. அவை ஒழுங்காக அமைந்த இலக்கியப் பாடல்கள்.

கும்மிப் பாடலின் அமைப்பைப் பின்பற்றி தற்கால இசை வழக்கத்தை ஒட்டியும் சில கும்மிப் பாடல்களை அமைத்துப் பாடுகின்றனர். அவற்றுள் ஒன்று கீர்த்தனை போன்று பல்லவி, சரணம் அமைந்து குறிப்பிட்ட ராக தாளத்தில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

ராகம் : கரகரப்பிரியா தாளம் ; திஸ்ரம்

பல்லவி

நந்தகு மாரன நியமலே நங்கையரே
நாமும் சென்றிடுவோம். (நந்தகு)

சரணம்

சட்டித்தயிர் பாலைக் கொட்டு வாண்டி
கிட்டி வந்தாலே ஒளிந்திடுவான்
எட்டிக் கிருஷ்ணனை நாம்பார்த்து விட்டால்
சுட்டிப் பயலவன் ஓடிடுவான் (நந்தகு)
(கும்மி கோலாட்ட இசை நூல்; பக். 2)

இந்தப் பாடலைப் பாடிக் கும்மியடித்து மகிழ்வதைக் காணலாம். ஆனால் இது நாட்டுப்புறப் பாடல் அல்ல. முறையான இசைப் பாடல். கீர்த்தனை எழுதியது போன்று கும்மிப் பாடலாகக் கண்ணிப் பாடல்களை எழுதியுள்ளனர்.

ராகம் : அரிக்காம்போதி தாளம் : ஆதி

'நீலப்புடவையுடை கொண்ட
கோலர விக்கையடி
நீலிஎன் நாத்தி கண்டால்மிகக்
கேலிகளும் செய்வாளடி'

(மேற்படி; பக். 6)

இத்தகைய கும்மிப் பாடல்களை நாட்டுப்புறக் கும்மிப் பாடல்களின் வளர்ச்சியாகக் கருதலாம். ஆனால் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் அன்று. இசை அமைப்பும் மாறியுள்ளதாகக் கருதலாம்.

தெருக் கூத்துப் பாடல்

நாடகம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு வரைத் தெருக் கூத்தாகவே நடத்தப்பட்டு வந்தது. புராணக் கதைகளைப் பாடல்களாக விளக்கி நடிப்பதுதான் தெருக்கூத்து. அதில் நாட்டுப்புற இசைக்கு முக்கிய பங்கு உண்டு. பாடல்கள் கதை விளக்கமாகவும் நகைச்சுவை உடையனவாகவும் இருக்கும். அதில் கட்டியக்காரன், கோமாளி போன்ற பாத்திரங்களின் பாடல்களை மக்கள் அதிகம் விரும்புவர். ஒரே மாதிரிப் பாடலைப் பல நாடகங்களில்

பாடுவது கோமாளிகளின் வழக்கம். ஒரு கோமாளிப் பாடலைக் காணலாம்.

'அருகம்புலலு முனையிலே—அம்மா
இருந்த வீடு ஆறு வீடு
ஆறு வீடும் பாழும் வீடு
அதிலொரு வீட்டுக்குக் கூரையில்லை.

கூரையில்லா வீட்டினிலே—அம்மா
இருந்த பெண்கள் ஆறு பெண்கள்
ஆறு பெண்களும் பாழும் பெண்கள்
அதிலொரு பெண்ணுக்குக் காதே இல்லை.

காதே இல்லாத பெண்ணுக்கு—அம்மா
செய்த கம்மல் ஆறுகம்மல்
ஆறு கம்மலும் பாழும் கம்மல்
அதிலொரு கம்மலுக்குக் கல்லே இல்லை'

இவ்வாறு கோமாளி பாடலை வளர்த்துக் கொண்டு போவான். முடிவு வேடிக்கையாக அமையும்.

'இவ்வளவு நேரமாக அம்மா
செய்த கதை கட்டுக் கதை
கட்டுக்கதை கேட்டு விட்டு—நீங்க
இட்டமுடன் வீடு போங்க'

என்று பாட்டை முடிப்பான். மக்கள் கைதட்டி ஆரவாரம் செய்து இத்தகைய பாடல்களைச் சுவைத்து மகிழ்ச்சியாக வீட்டுக்குத் திரும்புவர்.

ஒரு தெருக்கூத்தில் கள்ளன் ஒருவன் பாடிய பாடல் எவ்வாறு இருந்தது என்று பார்க்கலாம்.

'என்னைப் போல மைனருக்கு முகத்திலே மீசை
பக்கத்திலே கள்ளுக்கடை தோசை
கேட்டையனா செருப்படி பூசை.

முண்டச்சி கையிலே உண்டைவாங்கித் தின்ன
பண்டாரக் குடுகைை
உனக்கென்ன தின்னாமலே படுக்கை
எழுந்து போடா துண்டுபிடி பொறுக்க.'

இவை அனைத்தும் வேடிக்கையாக நடப்புக்களை நையாண்டி செய்யும் நகைச்சுவைப் பாடல்கள். மதிவல்லபன் கலியாண நாடகம் தெருக்கூத்தாக நடத்தப் பெற்றது. அதில் மந்திரியும் மதிவல்லப னும் இசைப்பாடலாக உரையாடுவதைக் காணலாம்.

மந் : மன்னா வுந்தன் பாதமலர் போற்றி போற்றி
மந்திரியும் பணிந்தேன் மலர் சாற்றி சாற்றி

மதி : வந்தனம் புரிந்து நின்ற மந்திரி மந்திரி
விந்தையாக வாழ்ந்திடுவாய் மந்திரி மந்திரி

மந் : எந்தனை ஏனழைத்தீர் மன்னா மன்னா
சுந்தரன் தனக்குரைப்பீர் மன்னா மன்னா

மதி : விந்தையுள்ள சிந்துதேசம் யானும் யானும்
சுந்தரனும் போகவேண்டும் தானும் தானும்

(மதிவல்லபன் கலியாண நாடகம்; பக். 13)

இவ்வாறு தெருக்கூத்துப் பாடல்களுக்கு ஒருவித அமைப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. பலவிதமான இசையில் பலத்த குரலில் பாடுவர். அக்கால மக்கள் அவற்றைச் சுவைக்கும் நிலையில் இருந்துள்ளனர். பெரும்பாலும் தெருக்கூத்து நாடகப் பாடல்கள் நாட்டுப் புறப் பாடல்களின் இசையமைப்பில் இருந்தனவாகக் கூறப்படுகிறது.

வில்லுப் பாட்டு

வில்லுப் பாட்டு நெல்லை, குமரி மாவட்டங்களில் மிகவும் பரவலாகப் பாடப்பட்டு வருவது. ஊர்க்கொடை விழாக்கள் வில்லுப் பாட்டு இல்லாமல் நடைபெறுவது இல்லை. வில்லுப் பாட்டு ஒரு பழம்பெரும் நாட்டுப் புறக் கலை. நாட்டுப் புறத் தெய்வங் களின் கதைகளை வில்லுப்பாட்டு இசையில் அமைத்துப் பாடுவர். முன்பு வில்லுப் பாட்டுக்கென்று தனிப்பட்ட இசை உண்டு.

பலவித மெட்டுக்களை அமைத்து வில்லுப் பாட்டுப் புலவர்கள் பாடுவதைக் காணலாம். அவற்றுள் முக்கியமானவை இரண்டு.

(i) தன்னனன்னா—தானனன்னா (இருசொல் பாட்டு)

(ii) தானனா—நானன—நானானே (முச்சொல் பாட்டு)

புலவர்கள் மெட்டை முதலில் பாடித்தான் பின்பு பாடத் தொடங்குவர். தற்கால கர்னாடக இசையில் சில பாடல்கள் அமைக்கப் பட்டிருக்கும். பெரும்பாலும் அனைத்துப் புலவர்களும் விழாவின் தொடக்கத்தில் தன்யாசி ராகத்தில் ஒரு பாடலைத் தொடங்கிப் பாடுவதைக் காணலாம்.

'தானாகிய பொன்னும் கைலாசத்தில்
தங்கச் சிவனாரும் வீற்றிருந்தார்
ஆணிப் பொன் சிம்மாசனம் தனில்
அம்மை உமையாளும் தானிருந்தாள்'

(ஐயன் கதை; 1-4)

என்று பாடியதும் சுவை பிறந்துவிடும். அனைவரும் வில்லுப் பாட்டைச் சுவைக்கப் புலவர்கள் கலைகட்டப் பாடுவர். பாடலில் ஊர் மக்கள் அனைவரும் ஒன்றி விடுவர். இரவு கழிவது தெரியாமல் விடிய விடிய வில்லுப்பாட்டு நடைபெற்றுக் கொண்டிருப்பதைப் பல ஊர்களில் இன்றும் பார்க்கலாம்.

நாட்டுப் புற மக்கள் விரும்பிக் கேட்கும் நிலையில் பாடல் பொருளும் இசைத் தன்மையும் இணைந்து காணப்படும். ஒரு பாடல் பகுதியைக் கண்டு இதனை உணரலாம். வல்லரக்கன் தேவர்களைத் துன்புறுத்துகிறான். அவனை அழிப்பதற்காகத் திருமால் மோகினியாக உருமாறி வருகிறார். பாடல் மோகினியின் அழகை இனிமையாக விளக்குவது நாட்டுப் புற மக்களை மிகவும் கவரும். பாடலைக் கேட்கலாம்.

'முன்னழகும் பின்னழகும்—நல்ல
முகத்திலுட திருவழகும்
முத்துநல்ல பதித்ததுபோல்—அவள்
முன்வரிசைப் பல்லழகாம்
குற்றமில்லா மூக்கைத்தான்—நல்ல
குமிழமலர் ஒப்பிடலாம்
சித்துடுக்கு கடைந்ததுபோல்—அவள்
சேலைகட்டும் இடையழகாம்
இளவாழைத் தண்டதுபோல்—அவள்
இரண்டுநல்ல துடையழகாம்
கடைந்துநல்ல எடுத்ததுபோல்—நல்ல

கணுக்கால்கள் ரெண்டழகாம்
எலுமிச்சங் கனியப்போலே—மோகினிக்கு
இரண்டுநல்ல தனமழகாம்
குன்னிமுத்துக் கானாலும்—அதில்
கொஞ்சங்கூட கருப்புமுண்டு
காலகண்ட நாதருக்கு—அவர்
கண்டத்திலே கருப்புமுண்டு மோகினிக்கு
மயிரே நல்ல கருப்பொழிய—அவள்
மற்றுமொரு கருப்புமில்லை'

(ஐயன் கதை; 11-30)

பாடல் மிகச் சுவையாக இசை நலம் கொண்டு வளர்வதைக் கேட்டு இன்புறலாம். இத்தகைய இனிமையான பாடல் நாட்டுப் புற மக்களை எந்த அளவுக்குக் கவர்ந்திருக்கும் என்று சிந்தித்துப் பார்க்கலாம்.

புராணக் கதைகள் பல வில்லுப் பாட்டாகப் பாடப்படும் அவை இலக்கியப் பாடலாக அமையாமல் இன்னிசைப் பாடலாக அமையும். நெடும் பாடலாகச் சந்தமைப்புடன் விளங்கும். 'இரணியன் சம்மாரம்' என்ற கதையின் காப்புப் பாடல் எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதைக் காணலாம்.

'கணபதியே கசமுகவான்—எங்கள்
கர்ப்பகமே முன்னடவாய்
குணபதியே ஆறுமுகவா—நல்ல
குமரகுரு தேசிகனே
கலைமகளே சரஸ்பதியே—பாலன்
கருத்தில் நீவந்து குடியிருப்பாய்
அகிலபுவனம் அளந்தோனே—எங்கள்
அச்சுதனே முன்னடவாய்
வைகுண்ட வாசகனே—எந்தன்
மாயவனே போற்றி செயதேன்'

(இரணியன் சம்மாரம்; 1-10)

காப்புச் செய்யுள் பாடும் போதே இசை கலைக் கட்டிவிடும்.

இசையாகக் கதை வரலாறு சொல்லும் போக்கு வில்லுப் பாட்டின் சிறப்பான கூறாகும். தோட்டுக்காரி அம்மன் கதையில்

கொந்தளப்பூ ராசாவும் கோனாண்டி ராசாவும் பெண்கொடை மறுப்பால் பகைவராகின்றனர். கொந்தளப்பூ ராசா கோபங் கொண்டு உரைப்பதை வரலாற்று மூலமாக வில்லுப் பாட்டு விளக்குவதைக் காணலாம்.

'கொந்தளப்பூ ராசாவும்
கோபிந்துக் கொண்டேது சொல்வான்
கொல்லம் மட்டும் குமரி மட்டும்
கூண்ட முட்டப்பதி வரைக்கும்
எல்லை மட்டும் எனக்கல்லவோ
எதிர்ப்பானோ என்னோடே
வெட்டாத படையும் வெட்டி
வேண்டாத கப்பம் வாங்கி
ஒட்டனையும் பங்கம் செய்த
உற்ற புகழ் மன்னனுட
கோட்டைதட்டி தீக்கொழுத்தி
கொள்ளையிட்டுத் தானழித்து
தீட்டும் புகழ் தேவியரைச்
சிறைபிடிக்க வேணுமென்றார்'

(தோட்டுக்காரி அம்மன் கதை, பக். 33)

வில்லுப்பாட்டிசையில் துடுக்கு என்ற பாடல் முறை உண்டு. அப்பகுதி விரைவாகத் துரிதகதியில் உணர்வுத் தோன்றப் பாட வேண்டிய இடம். பாட்டின் அமைப்பும் அத்தகைய முறையில் பாடுவதற்கு ஏற்றதாக இருக்கும். தோட்டுக் காரியும் அவளை மணக்க விரும்பும் பகைநாட்டு இளவரசனான குமரப்பராசவும் குளிக்கும் நீர்த்துறையில் சந்திக்கும் இடம் உணர்ச்சிமயமானது. அதைத் 'துடுக்கு நடையில் பாடவேண்டும். அதற்கு உரிய பாடலமைப்பைப் பார்க்கலாம்.

'மஞ்சள் மாவில் குமரப் பெருமாளும்
மங்கை தோடழகி தேரிலேவர
குஞ்சிராமன் குடையும் நிகழ்த்தவே
கூண்டதோர் படை முன்னணியாய்வர
தேசந் தென்குமரிப் பதிதனிலே
தீர்த்தமாடுந் துறைதனில் செல்லுவார்

ஆசையாய்த் தண்டு வாங்கயம் சங்கிலி
அரிசித்துறை தவிட்டுத் துறையிலும்
தண்டில்லாமலே தீர்த்தமு மாடியே
சந்தோஷமாய் வருகிற போதிலே'

(தோட்டக்காரி அம்மன்கதை; பக். 50)

வேகமாக இப்பகுதியைப் பாடுவர். விரைவில் நடக்கவிருக்கும் பேரழிவை இந்த இடத்திலேயே மக்கள் உணரத் தொடங்கி விடுவர். கொடுஞ்செயலின் எதிர்பார்ப்பாக இந்தப் பாடலின் துடுக்கு நடை அமையும்.

வில்லுப் பாட்டின் இசை நன்கு ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். கர்னாடக இசையும் நாட்டுப்புற பாடலிசையும் கலக்கும் ஒருவகை இசைத் தன்மையை வில்லுப் பாட்டில் காணலாம். காலக் கடப்பில் வில்லுப்பாட்டில் பலவிதமான இசைமாற்றங்கள் ஏற்பட்டு வருகின்றன. முன்னர் கதை கூறும் முறையில் அதன் இசையமைப்பு இருந்ததாகவே கூறுவர். மாறுபாடுகள் அதிகமில்லாத ஒரே மாதிரியான இசையமைப்பாக இருந்த வில்லுப்பாட்டு இன்று பலவிதமான இசைப்பாடல்களில் இருப்பாக மாறி வருகிறது.

நாட்டுப்புறப் பாடலமைப்பில் வில்லுப்பாட்டு, கும்மி, கோலாட்டம், சாக்கியர்கூத்து முதலியவை அவற்றுக்குரிய இசையமைப்பில் பாடல்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. அவற்றை இசைநிலை காண நன்கு அறிதல் வேண்டும். தமிழர் இசையில் தமிழக நாட்டுப்புறப் பாடல்களுக்கு முக்கியமான இடம் உண்டு என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

இசைக் குறிப்புடைய பழமொழிகள்

பழமொழிகள் மக்களிடம் பழகும் மொழிகள் ஆகையினால் பழகுமொழியாகிப் பின்னர் சுருங்கி பழமொழியானதாகக் கருதலாம். இது நாட்டுப்புற மக்களின் பேச்சு வழக்கில் பெருவரவாக இருப்பதைக் காணலாம். இசைபற்றிய பல பழமொழிகள் வழக்கில் உள்ளன. அவற்றில் சிலவற்றைக் குறிப்பிடுவது இசை பற்றிய ஆய்வுக்குத் தேவையாகலாம்

1. இழுக்குடைய பாட்டுக்கு இசை நன்று.
2. இங்கிதம் தெரியாதவனுக்குச்
சங்கீதம் தெரிந்து என்ன பயன்?

3. குரல் இல்லாதவனுக்கு விரல்
4. உரலுக்கு ஒருபக்கம் இடி
   மத்தளத்துக்கு இருபக்கம் இடி
5. பாடப் பாட ராகம்
   மூடமூட ரோகம்
6. ஒத்து ஊதுகிறான்
7. நட்டுவானார் மகனுக்குக்
   கொட்டிக் காட்ட வேண்டுமா?
8. வீணை கோணினால் நாதம் கோணுமா?
9. ஊருக்குத் தப்பு அடிக்கிறான்
10. வெங்காயக் காரியைச் சங்கீதம் பாடச்
    சொன்னால வெங்காயம் கறிவேப்பிலை என்பாள்.

இந்தப் பழமொழிகள் இசை பற்றி அறிய ஓரளவு உதவுவதைக் காணலாம். பாடல தவறாக அமைந்தாலும் இசை நன்றாக உள்ளது என்பதில் இசைநயம் பாடலின் தவறை மறைக்கும் ஆற்றலுடையது என்ற உண்மையைப் புரிந்து கொள்ளலாம். பாடக்குரல வளம் இல்லாதவன் விரலைப் பயன் படுத்தித் தோற்கருவிகளில தன் திறமையைப் புலப்படுத்த வழியுள்ளது. நாதசுவரத்தைச் சார்ந்து தான் ஒத்து ஊதவேண்டும். பலர் சரியோ தப்போ பார்க்காமல் தான் நினைத்தவர்களை ஆதரிக்கும போக்குடையவர்களாக இருப்பர். அவர்களை ஒத்து ஊதுகிறான் என்று கூறுவது வழக்கம. இசைக் கலைஞரின் மகன் சொல்லிக் கொடுக்காமல் இசை பயின்று விடமுடியும் என்பதை விளக்கவே 'நட்டுவனார் மகனுக்குக் கொட்டிக் காட்ட வேண்டுமா' என்ற பழமொழி உருவாகியுள்ளது. இத்தகைய பழமொழிகள் தமிழர் இசைத் தன்மையுடையர் என்பதை விளக்கி காட்டுவன வாகும்.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் பண்ணும் தாளமும்

பண்ணின்றிப் பாட்டில்லை என்று கூறலாம். ஆகையினால் நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் ஏதாவது ஒரு பண்ணில் அமைந்தே ஆக வேண்டும். அவற்றுள் சில பண்களை இன்று அறிந்திருக்கலாம். இல்லையானால் அறிய வேண்டியதாக இருக்கலாம். இசை வல்லுநர் முயன்றால் நாட்டுப்புறப் பண்களுக்குத் தக்கவாறு இசை அமைத்து பண்களைக் கண்டுபிடித்து விடலாம். தேவையானால்

பெயரில்லாப் பண்களுக்குப் புதுப்பெயர் சூட்ட வேண்டியிருக்கும். சுவரப்படுத்தி அவை எந்த மேளங்களுக்குள் அடங்கும் ராகங்கள் என்பதைக் கண்டு பிடித்தால் போதும். ஏதாவது பெயரைப் பொருத்தமாக அமைத்து அந்த ராகத்தை அழைக்கலாம்.

நாட்டுப் பாடலின் பண்கள் எளிமையான இசையமைப்பு கொண்டவைகளாகவே தோன்றுகின்றன. அவை இனியவை. பாடப் பாட நயமும் தன்மையும் அமைப்பும் எளிதில் விளங்கும். எஸ். இராமநாதன் சிலபாடல்களைப் பழைய தமிழிசைப் பண் களுடன் அடையாளம் கண்டு கூறியுள்ளார்.[4] 'நந்தவனத்திலோர் ஆண்டி' என்ற பாடல் சீகாமரப் பண்ணில் அமைவதாகக் கண்டு பிடித்துள்ளார். ஒப்பாரிப்பாடல் கொல்லிப் பண்ணுக்கு உரியது என்பது அவரது முடிவு. நலுங்குப் பாடலைச் செந்துருத்தியாகவும், தாலாட்டை மேகராகக் குறிஞ்சியாகவும், வழிநடைப் பாடலைக் காந்தாரப் பண்ணாகவும் அவர் தன்னுடைய இசைத் திறனால் அடையாளம் கண்டுள்ளார். இவ்வாறு இசைவல்லுநர் முயன்றால் பண்களைக் காணுதல் முடியாத காரியம் அன்று.

சியாமளா பாலகிருஷ்ணன் சிலநாட்டுப் புறப்பாடல்களை ஆராய்ந்து அவற்றைக் கர்னாடக இசையிலுள்ள கன்னடகௌளை, குறிஞ்சி, புன்னாகவராளி, நாதநாமக்கிரியா, பிலகரி, நீலாம்பரி, மங்களகைசிகி, சைந்தவி, செஞ்சுருட்டி, மாஞ்சி, ஆனந்தபைரவி ஆகிய ராகங்களில் அமைந்தவைகளாகக் கண்டுபிடித்துள்ளார்.[5] இசை அறிஞரின் முயற்சியால் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள பண்கள் எவையெவை என்பது விரைவில் அறிய வரும் என்று உறுதியாக நம்பலாம்.

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் பலவகையான மெட்டமைப்பு இருப்பதை செ. அன்னகாமு தெளிவுபடுத்திக் காட்டியுள்ளார்.[6]

---

(4) டாக்டர் எஸ். இராமநாதன். "நாட்டுப்பாடல் இசையில் காணப்படும் பண்களின் வடிவம்," தமிழ் இசைச் சங்கம், சென்னை, 1977.

(5) சியாமளா பாலகிருஷ்ணன், "தமிழ்நாட்டு நாட்டுப்புறப் பாடல்களும் அவற்றில் காணப்படும். இசைவடிவங்களும்," தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை, 1973.

(6) செ.அன்னகாமு, ஏட்டில் எழுதாத கவிதைகள், பக். 27-28

எடுத்துக்காட்டாகச் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

(i) நடவுப்பாடல்

'தன்னனானே னான னன்னேஏ
னானானே னானே னன்னே.'

(ii) கரகப்பாடல்

'தன்ன னன்னே னான னன்னே.'

(iii) காவடிப்பாடல்

'தன்ன தன தன்னதன தனனா.'

(iv) கும்மிப்பாடல்

'தன்னனா னானன னானானே
தன்ன தின தினம் தன்னானே.'

(v) ஒயில் கும்மிப்பாடல்

'தனனம் தன்னே னனனாதனம் தன்னானே
தனம் தன்னே னன னாதினம் தன்னானே.'

(vi) காத்தவராயன் கதைப்பாடல்

'தன்ன னன்னே னான னன்னே
னான னன்னே னானே னானே னன்னே.'

(vii) சேர்ந்து ஆடுதல்

'தெந் தேந்தி நாதினன
தெந் தேந்தினா
தினத் தெந்தி நாதனன தெந் தேந்தினா.'

(viii) ஆதிவாசிகளின் சாமியாட்டம்

'தாலல்லே லேலே லேலே லேலே
தாலல்லே லேலே லேலே லேலே.'

இவ்வாறு மெட்டமைத்துக் காட்டியிருப்பது ஆடல், பாடல்களின் சிறப்புத் தன்மைகளை நன்கு காண்பதற்கு உரிய சிறந்த வழியாகும். நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் சில முறைகளைக் கைக்கொண்டு இயல்பவை என்பதை இதனால் அறியலாம்.

சியாமளா பாலகிருஷ்ணனின் ஆய்வின் பயனாகக் கீழ்ப்பழனி மலைத்தொடர்களில் வாழும் புலையர் என்னும் பழங்குடியினரின் பாடல்களில் கரகாச்சி தாளம், நடை தாளம், மங்களநாத தாளம், கல்யாண தாளம் போன்றவை இருப்பதாக அறிய முடிகிறது.[7] அ.மு. பரமசிவானந்தம் லாலி ஊஞ்சல் பாடலைச் சாபு தாளம் என்றும், முருகன் லாலியை ஏக தாளம் என்றும், மங்களப்பாடல் ஜம்பை தாளம் என்றும் கண்டறிந்துள்ளார்.[8]

நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் இசை ஒலிகள் அமைந்திருப்பதே அவற்றின் இசைச் சிறப்பைக் காட்டுவதாகும். தாலாட்டில் 'ஆரிராரோ ரார்ராரோ' என்றும், ஓடப் பாட்டில் 'ஏலேலோ ஐலசா' என்றும், சாந்திடி பாடலில் 'ஏலங்கிடி லேலோ' என்றும், உழவுப் பாடலில் 'ஏலேலோக் குயிலல்லே, ஏலங்கடிலேலோ, பொலி பொலி பொலியே' என்றும் இருப்பதைக் காணலாம். இவை அனைத்தும் நாட்டுப்புறப் பாடலின் இசைச் சிறப்பைக் காட்டுவதாகும். கர்னாடக இசையின் மூலமாகவும் முதலாகவும் வித்தாகவும் விளைவாகவும் நாட்டுப்புறப் பாடல் இசை விளங்கியது என்று சு. சண்முக சுந்தரம் குறிப்பிட்டுள்ள கருத்து சிந்தனைக்கு உரியதாகும்.[9] நாட்டுப்புறப் பாடலிசை தமிழிசையின் சிதறலாகத் தோன்றுகிறது. தமிழிசை சங்க காலத்திலிருந்து முறைப்படுத்தப் பெற்றது. ஆனால் நாட்டுப்புற இசை தமிழரின் இயல்பான இசையாக ஊறி மனம் போன போக்கில் வழிந்து விதிமுறையுடன் கலந்தும் கலவாமலும் இயற்கையாகப் பரந்துள்ளது.

நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகள்

இசைக் கருவிகள் அனைவருக்கும் பொதுவாயினும் நாட்டுப் புறக் கலைகளுக்குத் தக்கவாறு அவை பயன்படுத்தப்படுவதினால் அவ்வவ் முறையில் அவற்றைப் பற்றிக் காண்பது நலம். நாட்டுப் புறப் பாடலுக்குத் தக்க இசைக் கருவிகளும் உண்டு. கலைகளைச் சுட்டி அவற்றுக்கு உரிய கருவிகளைக் குறிப்பிடுவது பயனாக அமையும்.

---

7. சியாமளா பாலகிருஷ்ணன், மேற்படி.

8. அ.மு. பரமசிவானந்தம், 'வாய்மொழி இலக்கியம்,' பக். 165-175

9. சு. சண்முக சுந்தரம், நாட்டுப்புற இயல் சிந்தனைகள், மணி வாசகர் நூலகம், சென்னை-1, (1981), பக். 138.

1. காவடியாட்டம்

நையாண்டி மேளம். இதில் நாதசுவரம், தவில் ஆகியவை முக்கிய கருவிகள். ஒத்து ஊதப்படும். சில சமயம் பம்பையும் முரசும் கூடுதலாக அடிக்கப்படும். இரண்டு நாதசுவரமும் இரு தவில்களும் பயன்படுத்துவதும் உண்டு.

2. கரக ஆட்டம்

நையாண்டி மேளம். விளக்கம் காவடி ஆட்டத்தில் காண்க.

3. கோலாட்டம்

இரு கோல்கள். பக்கத்திலிருப்பவர்கள் கைத்தாளமிடுவதைப் பார்க்கலாம்.

4. களியலடித்தல்

இரு களிகள். கோலாட்டம் போன்றது.

5. பொடிகளி ஆட்டம்.

இரு களிகள். குறுகலான கொம்புகள்.

6. கும்மி.

கைத்தாளம்.

7. தெய்வ வரவழைப்புப் பாட்டு.

உடுக்கை, பம்பை, முரசு முதலியன.

8. பொய்க்கால் குதிரை நடனம்.

நாதசுவரம், தவில், ஒத்து முதலியன. சில இடங்களில் பாண்டு மேளமும் இசைக்கப்படும். காலில் சதங்கை கட்டியிருப்பர்.

9. மயிலாட்டம்

பொய்க்கால் குதிரையாட்டத்துக்கு உரிய இசைக் கருவிகள்.

10 ஆலியாட்டம்

நையாண்டி மேளம்.

11. கோடாங்கிப் பாடல்

குடுகுடுப்பை

12. குடுகுடுப்பைப் பாடல்

குடுகுடுப்பை.

13. புலிவேடம்

தப்புமேளம்.

14. கடுவாய் ஆட்டம்

மருடம், தப்புமேளம்.

15. உறுமிக் கோமாளி ஆட்டம்

ஐந்து துளைப் புல்லாங்குழல், தாதப்பலகை (கஞ்சிரா), உறுமி மேளம்.

16. கைச்சிலம்பு ஆடல்

சிலம்பு, தப்பு

17. சிலம்பக்கலை

செண்டை மேளம், வெண்கலத் தாளம்

18. சாமியாட்டம்

நையாண்டி மேளம், பம்பை, முரசு

19. தேவராட்டம்

நீண்ட புல்லாங்குழல், உறுமி மேளம், சதங்கை.

20. ஒயிலாட்டம்

டோலக், ஜாலரா முதலிய கருவிகள். சதங்கை கட்டியிருப்பர்.

21. சக்கையாட்டம்

நாலு தேக்குமரத் துண்டுகள். விரலில் கட்டி தாள வொலி எழுப்புவர்.

22. வைந்தனை ஆட்டம்

டோலக், ஜாலரா.

23. உடுக்கடிப் பாட்டு

இரு தவலைகள், சாப்ளாக் கட்டை, உடுக்கு ஆகிய கருவிகள்.

24. வில்லுப் பாட்டு

வில், குடம், உடுக்கு, தாளக் கட்டை, வெண்கலத் தளம் முதலியன. தற்போது அர்மோனியம், புல்லாங்குழல் ஆகியவற்றையும் பயன்படுத்துகின்றனர். வீசுக் கோலால் வில்லில் அடித்து மணிகள் குலுங்க இனிய தாளவிசை எழும்.

25. பாவைக் கூத்து

ஜாலரா, மரக்கட்டைத் தாளம், தபேலா முதலியவை.

26. காமன் பாட்டு

தப்பு மேளம்.

27. கணியான் ஆட்டம்

மகுடம் அல்லது தப்புக் கொட்டு

28. தெருக் கூத்து

அர்மோனியம், மத்தளம், தாளம் முதலியன.

இவைகலைகளுக்குப் பயன்படுத்தும் இசைக் கருவிகள். இவை தவிர சில நிகழ்ச்சிகளுக்குக் குறிப்பிட்ட கருவிகளை இசைப்பதையும் காணலாம். மல்லாரி என்பது வளைந்து மேல் நோக்கி ஒலிக்கும் குழல். எக்களம் என்பதும் மல்லாரி போன்றது. கொம்பு என்பது மாட்டுக் கொம்பினால் செய்யப் பெற்றது. ஊதினால் இரட்டைச் சங்கு ஒலிப்பது போன்று பெருங் குரலாக ஒலிக்கிறது. பெரும் பாலும் ஊர்ப் பெரியவர்களின் சவ ஊர்வலங்களில் இந்தக் கருவிகள் ஒலிக்கப்படுகின்றன, சங்கும் ஊதுகின்றனர்.

தப்பட்டை முறம் போன்று வட்ட வடிவமாக அகன்ற கருவி. இது ஒரு கையால் கக்கத்தில் இடுக்கி அடிக்கும் தோற்கருவி. கடுவாய் ஆட்டத்துக்கும் உதவும். ஆடிக் கொண்டு என்ற பெயருடன் இதை வீட்டுக்கு வீடு அடித்து நன்கொடை பெறுவதையும் காணலாம். உடுக்கையடித்துச் சிலர் காத்தவராயன் பாடலைப் பாடிக் கொண்டு வருவர். அந்தச் சமயத்தில் 'ஊர்மக்கள்

அந்தக் கருவியைக் காத்தான் கொண்டு என்று சொல்கிறார்கள். குறிசொல்லும் கம்பளத்தார் என்ற இனத்தினர் குடு குடுப்பை அடித்துப் பாடுகின்றனர்,

நாட்டுப் புறம் இசை மயமாகவும் கலை நிறைவாகவும் இருப்பதைக் காணலாம். பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை உள்ள நிகழ்ச்சிகளில் வகை வகையான கலைகளும் அவற்றுக்கு ஏற்ற இசையும் வரையறுக்கப் பட்டுள்ளன. அவர்களின் இசைக்கு விதி முறைகள் இல்லை. அது தரும் இன்பத்துக்கு அளவே இல்லை. நாட்டுப் புற மக்களுக்கு இசை இன்பம் தரும் இனிய ஊற்றாக உள்ளது. அதில் போட்டி, பொறாமை, பூசலுக்கு இடமே இல்லை. இசையின் இனிமையைச் சுவைப்பரே அன்றி இசைப்பவரைப் பற்றிச் சிந்திப்பது இல்லை. இசையே இசைப்பவரின் வாழ்வு, அதை மக்கள் ஆதரிப்பதால் இசைக் கலைஞர் வாழ்ந்து வருகின்றனர். நாட்டுப் புற இசை நலியாது வாழ மக்கள் இன்றும் என்றும் அதைச் சுவைத்து மகிழ்வது தான் காரணம். நாட்டுப் புற இசையில் உயிரும் உணர்வும் உண்டு. ஆகையினால் அது என்றும் வாழ்வது உறுதி.

13. தற்காலத் தமிழர் இசை

சங்க காலத்திலிருந்து தமிழர் இசை சீரும் சிறப்புமாக வளர்ந்து வந்த நிலை விளக்கப்பட்டது. தமிழர் இசை மரபு தனித்து வத்துடன் தேவாரம், நாலாயிரத்திவ்விய பிரபந்தக் காலம் வரை வளர்ந்து வந்த நிலையை மிகத் தெளிவாகத் தெரியலாம். பின்னர் சிற்றிலக்கிய காலத்தில் மாற்றம் தெரியும் வகையில் கர்னாடக இசை என்பது தமிழர் இசையாக வளம் பெற்றுள்ளதைக் காண முடிகிறது. இதன் தோற்றம், வளர்ச்சி ஆகியவற்றை நன்கு அறிய வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது.

தேவாரக்காலம் வரை தமிழருக்கே உரிமையாகத் தமிழிசை விளங்கியது. ஆனால் கர்னாடக இசை கன்னடம், தெலுங்கு, மலையாளம், துளு, தமிழ் போன்ற தென்னாட்டு மொழியிடங் களுக்குப் பொதுவான இசையாகப் பரந்து காணப்படுகிறது. இத்தகைய ஒரு நிலை ஏற்படுவதற்கான சூழ்நிலை பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டியது தேவையாகிறது. தமிழிசைக்கும் கர்னாடக இசைக்கும் தொடர்பு உண்டா என்பதையும் ஆராய வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது.

சிற்றிலக்கியங்களில் காணப்படும் இசைத் தன்மையின் தொடர்ச்சி தற்கால இலக்கியங்களில் எத்தகைய தன்மையுடன் விளங்குகிறது என்பதையும்'காண வேண்டும். கர்னாடக இசையுடன் இந்துஸ்தானி இசை, மேனாட்டு இசை ஆகியவையும் தமிழ் நாட்டில் படர்ந்துள்ள நிலையைக் காண வேண்டும். இலக்கியங்களிலும், இசைப் பாடல்களிலும் தமிழர் இசை எவ்வாறு விளங்குகிறது என்பதையும் அறிய வேண்டும். பலவகையான இசைச் சாதனங்கள் தமிழர் இசையை எவ்வாறு வளர்ந்துள்ளன என்பதையும் அறிவது தேவை.

தமிழிசைச் சங்கம் தொடங்கப்பட்டதின் காரணத்தை அறிந்து அதன் பயனால் தமிழ் மக்களின் இசை நிலையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சியைக் கண்டறிவது மிகவும் முக்கியமாக உள்ளது. தமிழிசைச் சங்கப் பணிகளை நன்கு அறிந்து அதன் பயனாகத் தமிழர் இசையில் ஏற்பட்ட ஏற்றத்தை நன்கு தெரிந்து கொள்ளுதல் வேண்டும்.

திரைப்படம், நாடகம், இசையமைப்புக்கள் ஆகியவற்றால் தமிழர் இசை எத்தகைய வளர்ச்சியை அல்லது மாற்றத்தை அடைந்து உள்ளது என்பதை அறிவது நலம். பல வித இசைகள், பல்வேறு தொடர்புகள் தமிழ் நாட்டில் புகுந்ததின் விளைவுகளைச் சிந்திப்பது நலம். இசைக் கலப்பு தவிர்க்க முடியாதது. அவ்வாறு ஏற்பட்ட கலப்பால் தமிழர் இசை ஏற்றம் உற்றதா என்பதையும் அறிய வேண்டும்.

தற்காலத் தமிழர் இசையில் தமிழிசையின் தொடர்பு அறியத் தக்கதாக உள்ளதா என்பதையும் சிந்திக்க வேண்டும். இசைக் கலை தற்காலத் தமிழர்களால் எந்த அளவுக்கு மதிக்கப்பட்டு எவ்வாறு வளர்ந்து வருகிறது என்பதையும் சிந்திக்க வேண்டும். பக்தி நிலையில் வளர்ந்த தமிழர் இசை தற்காலத்தில் எவ்வெவ்வாறு வளர்க்கப் படுகிறது என்பது மேலும் சிந்திக்க வேண்டிய பொருளாகும்.

கால வளர்ச்சியால் தமிழர் இசை மாறியுள்ள தன்மையைக் கண்டு அதன் காரணத்தை அறிய முயல வேண்டும். இசைக் கலை தமிழர் சமுதாயத்தை எவ்வாறு பாதித்துள்ளது என்பதைக் கண்டறிதல் முக்கியம். இன்றைய சமுதாயம் இசைக் கலைக்குக் கொடுத்துள்ள இடத்தை முறையாகத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியது தேவை. முதலில் கர்னாடக இசை பற்றி அறியலாம்.

கர்னாடக இசை

இன்று தென்னாட்டில் மிக முக்கியமாக இசைக்கப்படுவது கர்னாடக இசை. விதிகள், கட்டுப்பாடுகள் மிக்கது இந்த இசை. பண்ணிசை, தாளவிசை விதிகள் மிகச் சிறப்பாக அமைந்தது. கர்நாடக இசை சுவைமிக்கது, இனிமையானது. நுட்பமான உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்ப வல்லது. தன்னை மறந்து விடுமாறு இன்ப உணர்வைக் கூட்டும் இயல்பை உடைய கர்னாடக இசையின் தோற்றம் பலராலும் பலவிதமாகக் கூறப்படுகிறது.

இசையாய்வில் உலகப் புகழ்பெற்ற வீரவநல்லூர் வேதாந்தம் சடகோபன் கூறியுள்ள கருத்தைக் கண்டு சில உண்மைகளை அறிய முயலலாம். தென்பகுதியைச் சார்ந்த ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் வடபகுதியைச் சேர்ந்த வைணவப் பக்தர்களும் இறைப் பற்றுணர்வைப் புலப்படுத்தும் சாதனமாக இசையைக் கைக்கொண்டனர். அத்தகைய மரபிலிருந்து இன்று இனிமையாகச்

சுவைக்கும் பாகவத இசைச் செல்வம் கிடைத்துள்ளது என்பது இந்த இசைப் பேரறிஞரின் முடிவு. (The Alwars and Nayanmars in the South and the Vaishnava Saints of the North, all chose music as the vehicle for their expression of bakti. This is the tradition which gave us the rich legacy of Bahavata music rhat we enjoy today.)

இக்கருத்தை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தலாம். தெற்குப் பகுதியிலுள்ள ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள் தமிழில் இசை கனியும் பாடல்களை இனிது பாடி இறைவனைப் பரவிக் களித்தவர்கள். மனங்கனிந்து உருகும் பாடல்களைத் தமிழிசைப் பண்களில் பாடியவர்கள். இவர்களுடைய இசைப் பாடல்கள் தூய்மையான தமிழிசையில் தோய்ந்து உருவாக்கப் பெற்றவை. காலத்தால் வடக்குப் பகுதியைச் சேர்ந்த வைணவப் பாடல்களுக்கு முந்தியவை. இவை அனைத்தும் இன்றைய இசையின் தொடக்கமாக அமைந்தவை என்பது வி. வி. சடகோபனின் திட்டமான முடிவு.[1]

வடக்கேயுள்ள வைணவப் பக்தர்களில் தலை சிறந்தவர் பஜகோவிந்தம் பாடிய வங்க நாட்டு ஜெயதேவர். இவர் தம்முடைய பாடல்களை அன்று புகழோடு கருதப்பெற்ற வடமொழியில் இயற்றியுள்ளார். இவருடைய காலம் கி.பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு. பஜகோவிந்தப் பாடல்களின் இசையை வடக்குப் பகுதியினரை விடவும் தென்பகுதியினர் மிகவும் விரும்பினர். திருவிதாங்கூர் மன்னர்கள் பஜகோவிந்தம் பாடல்களை மிகவும் விரும்பி ஆதரித்தனர். அவற்றின் இனிமையான இசை ஆழ்வார்களின் பாடல்களைப் போன்றவை. வைணவப் பற்றுணர்வு அவற்றிலிருந்து ஊறி வழிந்தன.

இனித் தமிழிசையைப் பற்றித் தெரிந்து பின்னர் இந்த ஆய்வைத் தொடர்வது கருத்து விளக்கம் தருவதாகும்.

தமிழிசையின் வளர்ச்சி

தமிழிசை பற்றிய பல இசைநூல்கள் சிலப்பதிகார காலத்தில் (கி.பி. 2 நூற்) இருந்தன. இதைப்பற்றி முன்பே நன்கு விளக்கப் பெற்றுள்ளது. அவை காட்டியுள்ள இசை, பண், இசைப்பயன், தாளம் முதலிய அனைத்தும் அக்காலத்துக்கு முற்பட்ட சங்க கால

1. V. V. Sadagopan, Spirals and Circles, Ed. Srirama Bharathi, Tyaga Bharati Music Education Mission, Melkote, (1983) p. 29.

இசை வழக்கத்துக்கு உரியவை. பன்னீராயிரம் பண்களைக் கண்டுணரும் திசைத்தன்மை பண்டைத் தமிழருக்கு இருந்ததாகக் கூறப் பெற்றுள்ளது. 'மதிவாணன் வெண்பா'வில்,

'எழுத்தொடு சொற்பொருள் யாப்பணி என்றா
வழுத்தும் சுருதிசுரம் வண்ணம்—அழுத்தம்
தனியொத்து பாவம் சரசம் இரசம்
பனிரண் டிலக்கணமாம் பார்'

என்று கூறுவதில் அன்றைய இசைநிலை நன்கு விளங்கும். சிலப்பதிகாரமும் தமிழிசை பற்றி மிகச் சிறப்பாக விளக்கியுள்ளது. இசையமைப்பு, பண்ணமைப்பு, தாளவமைபபு, மனமுருகப் பாடுதல், வண்ணங்கள் அமைத்தல் ஆகியவற்றில் பண்டைத் தமிழர் தனிச் சிறப்புடன் விளங்கியதைப் பல சான்றுகள் காட்டி நிறுவலாம். இது தமிழிசையின் வளர்ச்சிக் காலம்.

வண்ணம் என்பது இசைப் பாடல். அதைப்பற்றி வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் குறிப்பிடும் கருத்து இன்று சுவடியுருவில் திருவாமாத்தூர் கௌமார மடாலயத்தில் உள்ளது.[2] அந்தச் சுவடியில்,

'வண்ணத் தளவில் வடமொழி மரூஉச்சொல்
புல்லினும் மதுரப் பொலிவு குன்றும்'

எனவும்,

'வடமொழி கலந்திடாத தமிழினில் விளங்கு பாடல் என்றும், கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளன. இசைப் பாடல்களாகிய வண்ணம் வடமொழி கலவாது அமைவது நன்று என்பது தண்டபாணி சுவாமிகளின் கருத்து என்பது இதனால் நன்கு விளங்கும.

தமிழிசைப் பண்கள் சங்க காலம், காப்பியக்காலம், பக்திக்காலம் வரை மாற்றமின்றித் தமிழ் மண்ணில் புனிதப் பொலிவுடன் விளங்கியதை இலக்கியங்களின் வாயிலாக நன்கு அறியலாம். சைவ சமய நாயன்மார்களும் வைணவ சமய ஆழ்வார்களும் தங்கள் பக்தியுணர்

2. *தண்டபாணி சுவாமிகளின் இந்தச் சுவடி இன்னும் அச்சிடப்படாது திருவாமாத்தூர் கௌமார மடாலயத்தில் உள்ளது. விரைவில் தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தின் சார்பில் அச்சிடப்படும் என்று கூறப்படுகிறது.*

வைத் தமிழிசைப் பண்கள் அமைந்த பாடல்கள் வாயிலாகவே உலகுக்கு உணர்த்தினர். இக்கால கட்டத்தில் வடமொழி பாரத நாடு முழுமையும் ஆதரிக்கப்பட்டு வளர்ந்துள்ளது. அரிய கருத்துக் களையும் கலைச் செல்வங்களையும், தெய்வ மொழியாகக் கருதப் பெற்ற வடமொழியின் வாயிலாக வழங்குவதைப் பெருமையாக அனைவரும் கருதினர்.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த அடியார்க்கு நல்லா ரின் சிலப்பதிகார உரை விளக்கம் தமிழிசை பற்றிய அரிய கருத்துக் களைத் தருவதில் பல கலைச் சொற்கள் வடமொழியில் அமைந் திருப்பதைக் காணலாம். மதிவாணன் வெண்பாவில் காணப்படும் கலைச் சொற்களும் வடமொழியில் இருப்பதை நோக்கலாம். இது அக்காலத்து வழக்கம். பக்திகாலத்தில் நூற்று மூன்று பண்கள் இருந்தனவாகத் தெரிகிறது. பண்களின் பெயர்கள் தூய தமிழ்ச் சொற்களில் அமைந்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

தற்காலக் கர்னாடக இசை பற்றிச் சில அறிஞர்கள் குறிப்பிட் டுள்ள கருத்துக்கள் இந்த ஆய்வுக்கு உதவுவதால் அவற்றை இங்குக் குறிப்பிட வேண்டியதாகிறது. திருவிதாங்கூரில் நடை முறையிலுள்ள இசை பற்றி, முன்னர் அங்குத் தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை மேலலுவலராகப் பணிபுரிந்த ஆர். வி. பொதுவல் என்பார் தனது கருத்தைத் தெரிவித்துள்ளதைக் காண்பது நன்று. முற்காலத்துத் தமிழ் நூலான யாப்பிலக்கணம் பழைய இசையில் உள்ள 1191 வேறுபாடுடைய இசைப் பண்களைப் பற்றித் தெரி விக்கிறது. அவை பண், திறம் ஆகியவற்றின் தொடர்பு கொண் டவை. நல்ல இசையமைப்பும் இனிமையும் உயர்வுமுடைய குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்ற ஐந்து பெரும் பண்கள் உள்ளன. இது திருவிதாங்கூரின் பழமையான இசை.[3] (An early Tamil work known as Yappilakkanam describes 1191 different kinds of tunes of ancient Music which is a combination of Pan and Tiram. There were five big pans viz. Kurunchi, Palai, Mullai, Marutam and Neithal which were sweet and melodious compositions full of sonorous and majestic diction. This was the ancient music of Travancore.)

இந்தக் குறிப்பு தமிழிசைக்கும் கர்னாடக இசைக்கும் இடையே நிலவும் அணுக்கமான உறவை நிறுவிக் காட்டும் இயல்புடன்

3. R.V. Poduval B.A: Director of Archaeology, Travancore, Music in Travancore, Trivandrum, P.4.

அமைவதைக் காணலாம். யாப்பிலக்கணம் கூறும் இசைச் செய்திகள் தமிழிசையிலுள்ள பண்களையும் திறங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இதில் கூறப்பெற்றுள்ள ஐம்பெரும் பண்கள் தமிழிசைக்கு உரியவை. இந்த இசையமைப்பு திருவிதாங்கூர் நாட்டின் பழைய இசை என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. திருவிதாங்கூர் தமிழ்நாட்டின் முப்பிரிவுகளின் ஒன்றான சேரநாடு என்பது உலகறிந்த உண்மை. அதன் பழைய இசை தமிழிசையாகத்தான் இருக்க முடியும்.

சி. ஆர். டே என்ற இசையறிஞர் தென்னாட்டு இசைபற்றித் தனது கருத்தைக் கூறுவதில் சில பயனுடைய செய்திகளைத் தருகிறார். அவை இன்று தமிழ் நாட்டில நிலவும் இசையின் போக்கை விளக்கிக் காட்டுவதாகும். தென் இந்திய இசையில் இருவகை அமைப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று வட இந்தியாவிலும் வங்காளத்திலும் நிலவும் இசையுடன் தொடர்புடைய இந்துஸ்தானி இசையாகும். அது இஸ்லாமிய இசைவாணர்களால் பெரும்பாலும் கையாளப்படுகிறது. ஆனால அடுத்ததான கர்னாடக இசையானது தெற்கிலுள்ள இனத்தவருககு உரிமையானது. அது தென் பகுதியின் தேசிய இசையாகக் கருதத் தககது. இந்துஸ்தானி இசையை விட அவ்விசை அறிவியல் அமைப்பிலும திருத்திய நிலையிலும் மிகச் சிறந்ததாகும்.[4] (O the two systems practised in South India at the present time, the Hindustani is some what akin to that of Northern India and Bengal. It is practised mostly by Mussalman musicians where as karnatic is confined more to those of the Southern races. The latter which may be called the national music of the South, is far more scientific and refined than the Hindustani.)

தென்னிந்திய இசையில இந்துஸதானி கலந்து விட்டதை இவ்வுரை சுட்டிக் காட்டுகிறது. இந்துஸதானி இசை வடநாட்டு, வங்காள நாட்டு இசையுடன் நெருக்கமான தொடர்புடையது. அதை விடவும் கர்னாடக இசைமிகவும திருத்தமுடையது. அறிவியல் போக்கில் நுட்பமாக அமைந்துள்ளது. இதிலிருந்து வடநாட்டு இசையிலிருந்து கர்னாடக இசை வேறுபட்டது என்பதை அறியலாம். இந்துஸ்தானி இசையை விடவும் தென்னாட்டு இசை உயர்ந்தது என்பதை ஒரு வடநாட்டு அறிஞரே ஒப்புக் கொண்டு விளக்கம் தந்துள்ளார். இது சிந்திப்பதற்கு உரியது.

---

4. C.R. Day, The Music and the Musical Instruments of South India, New Delhi, P. 12.

சுவாமி பிரஞ்ஞானந்தா ஆரிய இசையில் பிற இசைகள் கூடிக் கலந்துள்ள பான்மையைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். படிப் படியாக ஆரிய இசையில் ஆரியமல்லாத இசைகள் கலந்ததன் பயனாக இந்திய இசையின் தொகுதியும் உயிர்ப்பாற்றலும் மிக ஆழமாக உணர்ச்சியுடையதாகப் பெருகிச் சிறந்தது. சில வெளி இசைகள் ஆரிய இசையில் கைக்கொள்ளப்பட்டுள்ளதையும் அறியலாம். இதனால் நூறாயிரக்கணக்கான ராகங்கள் புதுமை யான பெயர்களில் பலவிதமான அமைப்புகளில் உருவாகியுள்ளன.[5] The Non-Aryan tunes gradua'ly got into the Aryan stock and the result was that the volume and vital force of Indian music grow more deep and sensitive. Some of the foreign tunes were observed into the Aryan music. Hundred thousands of ragas evolved with their new and novel names and forms)

பிற இசைகள் ஆரிய இசைக்குள் கலந்தது இவ்வுரையால் ஒப்புக் கொள்ளப்படுகிறது. அந்தக் கலப்பால் வடநாட்டு இசை உயிர்ப்பும் உணர்வும் மிகுந்து விளங்குவதாகப் பிரஞ்ஞானந்தா கருதுகிறார். இத்தகைய சிறப்புக்குக் காரணம் ஆரியமல்லாத இசையின் கூட்டுறவு என்பதை அறிய வேண்டும். அவ்வாறாயின் முன்னதின் தன்மையினையும் பின்னர் இணைந்த இசையின் தன்மையினையும் உணர்ந்து காணலாம். இத்தகைய இணைவே ஆயிரக்கணக்கான ராகங்கள் இந்திய இசையில் தோன்றுவதற்குக் காரணமாக இருந்துள்ளது. அவ்வாறு ஆரிய இசையுடன் கலந்த வெளியிசை தென்நாட்டு இசையாகத்தான் இருக்க முடியும் என்று கருதுவது பொருத்தமாகும்.

இத்தகைய உரைகளின் விளக்கங்களைக் கண்டு உணரும் போது சில உண்மைகள் தோன்றும். தமிழிசைக்கும் கர்னாடக இசைக்கும் மிக நெருக்கமான தொடர்பு உள்ளது. ஆனால் தமிழிசை பண்களைத் தமிழில் பெயர் வகுத்துக் கூறியிருக்க கர்னாடக இசை ராகங்களை வடமொழியில் பெயர்களை அமைத் துள்ளது. ஒரே ஆறு ஒரு நாட்டில் பாய்ந்த போது ஒரு பெயருடனும் இன்னொரு நாட்டின் வழியாகப் பாயும் போது வேறொரு பெயரையும் பெற்று விடுவது போன்ற ஓர் எண்ணம் தமிழிசையைப் பற்றியும் கர்னாடக இசையைப் பற்றியும் ஏற்படுகிறது.

---

5. Swami Prananandа, The Historical af Development of Indian Drama, New Delhı, 1960.

கர்னாடக இசையின் தோற்றம்

தமிழிசைக்காகப் பல நூல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. சிகண்டி எழுதிய இசை நுணுக்கம், நாரதர் எழுதிய பஞ்ச பாரதீயம் அவற்றுள் முக்கியமானவை. இசை நுணுக்கம் என்ற பெயரே அந்த நூலில் விளக்கப் பெற்றிருக்கும் இசையின் நுணுக்கத்தையும் நுட்பத்தையும் காட்டும். இத்தகைய நுட்பமான இசையமைப்புடைய பண்களில் தேவாரப் பாடல்களைச் சைவப் பெரியார்களும் நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தப் பாடல்களை வைணவப் பெரியார்களும் பாடியுள்ளனர். அவை இசை நயத்துடன் பக்திச் சுவையைப் பயன்பொருளாகப் பலருக்கும் வழங்குபவை. அவற்றின் இனிமையும் சுவையும் யாரையும் கவர்ந்து இழுக்கும் ஆற்றலுடையவை. வடபகுதி மக்களையும் இப்பாடல்கள் கவர்ந்திருக்கும் என்பது உறுதி. இதனால் வேற்று மொழியைச் சார்ந்த இறைப் பற்றாளர்கள் இங்கு வந்து இப்பாடல்களின் இனிய இசையினைத் துய்த்து மகிழ்வதற்கு வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது.

பக்தி இயக்கம் தமிழ்நாட்டில் பெரும் ஆற்றலாக விளங்கியது. நாயன்மார், ஆழ்வார் ஆகியோரின் பக்திச் சுவை மிக்க பாடல்களின் பெருமை தெலுங்கு, கன்னட மொழி பேசும் பக்கத்து நாட்டு மக்களை மாத்திரமல்லாமல் வடநாட்டினரையும் கவர்ந்தன. வடமொழித் திறமையுடைய சாரங்க தேவர் கி. பி. 1210—1241 வரையுள்ள காலத்தில் தமிழகம் புகுந்து தேவாரப் பண்களை அறிந்து தமது வடமொழி சங்கீத ரத்னாகர் என்னும் நூலில் தேவாரப் பண்கள் சிலவற்றைப் போற்றி வைத்துள்ளார். தேவாரப் பதிகங்களை முன்னோர் வகுத்த வழியில் பண்முறைப்படிப் பாடி மகிழ சங்கீத ரத்னாகரம் துணை புரிகிறது என்று கூறப்படுகிறது.[6] சாரங்கதேவர் இறைப்பற்று மிக்கவராக இருக்க வேண்டும் இங்குள்ள சைவ வைணவப் பாடல்களைத் தமிழிசையில் பாடிக் களிப்பதை இசை ஈடுபாட்டுடன் அவர் கேட்டுச் சுவைத்திருக்கலாம். சாரங்கதேவர் எழுதிய சங்கீத ரத்னாகரத்தில் கர்னாடக இசையின் மூலக்கரு அமைந்திருப்பதாகக் கருதலாம்.

சாரங்கர் வடமொழியிலும் அம்மொழி இசையிலும் நன்கு தேர்ச்சியுடையவர். அவர் சங்கீத ரத்னாகரத்தை வடமொழியில் எழுதினார். வடமொழியிசையின் தாக்கம் அதில் இல்லாமல் இருக்க முடியாது. ஆனால் அதிலுள்ள இசையமைப்பு முறை தேவாரம், திவ்விய பிரபந்தத்தில் உள்ள தமிழிசைப் பண்ணமைப்பு முறையை

---

6. சாத்தாங்குளம் அ. இராகவன், இசையும் யாழும், கலை நூற் பதிப்பகம், பாளையங் கோட்டை, (1971) பக். 180

ஆதாரமாகக் கொண்டது. சங்கீத ரத்னாகரத்தின் வாயிலாகத் தமிழிசை வடநாடுகளுக்கு அறிமுகமானதாகக் கூறலாம்.

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சாரங்கரின் சங்கீத ரத்னாகரம் சுர கதா மேள ராக விவேகப் பிரகரணப் பிரபந்தத் தாள வாத்ய பரதம் என்று ஏழு அத்தியாயங்களில் பதினெட்டு ஜாதிகளை வகுத்து வைத்துள்ளது. இன்று கர்னாடக இசையில் காணப்படும் 72 மேளகர்த்தா முறையோ, முப்பத்தைந்து (5x7 = 35) தாளப் பகுப்பு முறையோ அன்று சங்கீத ரத்னாகரத்தில் இல்லை.

வடநாட்டு இசையில் சங்கீத ரத்னாகரத்தின் தாக்கம்

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலுள்ள இசைச் செய்திகளே வடநாட்டு இசையைப் பற்றிய குறிப்புக்களாக இருந்தன. இந்த நூலின் காலம் கி. பி-5 ஆம் நூற்றாண்டு என்று குறிப்பிடுவர். இதில் ஐந்து நுண் இடைவெளிகள் கானங்களாக அல்லது சதிகளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்ததாக நாரதர் தமது ஏட்டில் ஏற்றுக் கொண்டு குறிப்பிட்டுள்ளார்.[7]

வடநாட்டு இசைக்கும் தென்னாட்டு இசைக்கும் மிகுந்த வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. வடக்கில் சுமார் நூறு ராகங் களும் தெற்கில் ஆயிரத்துக்கு மேலும் இருந்துள்ளதாக அறிய முடிகிறது. வல்லிசை, மெல்லிசை, சமனிசை என்ற முப்பிரிவு முறை தெற்கில் இருந்துள்ளது. தாளம் இசையின் அடிப்படையாகச் சிறப்பது தென்னாட்டு இசையில்தான் என்பதை அறிய வேண்டும். தாளப்பிரிவுகளான 35, 75, 108, பஞ்சதாளம் ஆகியவை தெற்கில் அமைந்தவை என்பதை அறிவது நலம்.

சாரங்க தேவரின் சங்கீத ரத்னாகரம் வடமொழியில் அமைந்ததனால் அதைப்பற்றி நன்கு அறியும் வாய்ப்பு வட நாட்டுக்கு ஏற்பட்டது. இந்நூலைப் பின்பற்றி அகோபில பண்டிதர் சங்கீத பாரிஜாதம் என்றும், சோமநாதர் ராகவிபோதம் என்றும், கல்லிநாதர் களாநீதி என்றும், விட்டலர் சத்ராகச் சந்திரோதயம் என்றும், ராமா மாத்யாயர் சுரகலாநிதி என்றும், கோவிந்த தீட்சதர் சங்கீத சுதாநிதி என்றும், வேங்கடமகி என்பார் சதுர்த்தண்ட பிரகாசிகை என்றும் இசை நூல்களைப் படைத்து உலகுக்கு வழங் கினர். வேங்கடமகி என்பாரே எழுபத்திரண்டு மேள கர்த்தாக் களைக் கர்னாடக இசையில் வகுத்தவர். இவருக்குப் பின்னால் பலரும் கர்னாடக இசை நூல்கள் எழுதினர். அவற்றுள் முக்கிய

---

7. மேற்படி பக். 55.

மானது சுப்பராம தீட்சிதர் எழுதிய பிரதர்சனி ஆகும். இந்நூல்கள் அனைத்தும் வேங்கடமகியைப் பின்பற்றியனவே ஆகும்.

வடநாட்டில் கர்னாடக இசை அறிமுகம் ஆனதும் இதற்கு ஆதரவு பெருகியது. அக்பர் இதனை நன்கு ஆதரித்தார். தான்சேன் அதனை நன்கு கற்று சிறந்த பாடகர் ஆனார். கர்நாடக இசை வடநாட்டு இசையுடன் கலக்கத் தொடங்கியது. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் இந்த இசைக்கு வடக்கே நல்ல மதிப்பு ஏற்பட்டு விட்டது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் டெல்லி பாதுஷாவான சா-ஆலம் இசைக்கு நல்ல ஆதரவு கொடுத்தார். தென்னாட்டு இசை வடநாட்டு இசையுடன் கலந்து வடக்கே வளர்ந்து இந்திய இசையாக மலர்ந்தது. இஸ்லாமியர் ஆட்சியின் பயனாகப் பாரசீக இசை இங்கு ஊடுருவி இந்திய இசையுடன் கலந்து இந்நுஸ்தானி இசை பிறந்தது. தெற்கே கர்னாடக இசை தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், துளு, தமிழ் ஆகிய மொழி யிடங்களில் பரந்து திராவிட இசையாகப் பெயரெடுத்தது.

கர்னாடக இசையின் வளர்ச்சி

பாகவதர்கள் பக்திப் பாடல்களைக் கூட்டிசையாகப் பாடி மக்களைக் கவர்ந்தனர். பாடலும் நடனமும் ஆழ்வார், நாயன்மார் பாடலிசை அமைப்புக்குத் தக்கவாறு நடந்தன. பெருவழக் கிசையும் திருந்திசையும் கூடிக் கலந்த பாடலிசை விரும்பத்தக்க தாகவும் நல்ல பொழுதுபோக்காகவும் இருந்ததாக வி.வி.சடகோபன் கூறுகிறார்.[8] (Here one hears an exemplary combination of popular and classical music, at once entertaining and enobling).

பஜனை படதி என்ற இசைப்பாடல் முறையைக் கண்ட தள்ளபாகம் சின்னையா பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். இவரைத் தவிர ஜெயதேவர், சைதன்யர், புரந்தரதாசர், பத்ராசலம் ராமதாசர், நாராயண தீர்த்தர், சதாசிவ பிரமேந்திரர், போதேந்திர சுவாமி, ஸ்ரீதர அய்யர்வாள், சத்குரு சுவாமி ஆகியோரும் இறை யுணர்வுடன் இசையை வளர்த்து வந்தனர்.

பஜனைப் பாடல்களிலிருந்து நாமவழி பாடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. ராகங்களை விரித்துப் பாடும் முறை தோன்றியது. தம்புர சுருதி கூட்டிப் பாடத் தொடங்கினர். மிருதங்கம், ஜாலரா

8. V. V. Sadagopan, Spirals and Circles, P. 29.

சாப்ளா ஆகிய கருவிகள் தாளவிசைக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. பக்தி உணர்வில் இத்தகைய பாடல்கள் பாடப்பட்டன என்பதை அறிய வேண்டும்.

இத்தனை முறைகளும் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே ஏற்பட்டதாக வி. வி. சடகோபன் தன்னுடைய நூலில் விரிவாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார்.[9] புரந்தரதாசர் இசைக்குச் செய்த சேவை மதித்துக் காட்டத் தக்கதாகும். இவருடைய காலம் கி. பி. 1484—1564 ஆகும். இவரையே கர்னாடக இசையின் ஆதி குருவாகக் கருதுவர். இவர் பல்லாரி மாவட்டத்தில் ஹம்பீ நகருக்குப் பக்கத்திலுள்ள புரந்தரகட என்ற ஊரில் பிறந்தவர். இந்தப் பகுதி கர்னாடகம் என்று அழைக்கப்படுவதாகும். இவர் ஆயிரக் கணக்கான பதங்களைப் பாடியுள்ளார். அவை பக்திச் சுவை நிரம்பியவை. இசையமைப்பில் சிறந்தவை. இவருடைய இசைப் பாடல்கள் தென்னாடு எங்கும் புகழுடன் பரவலாயின. இவர் வாழ்ந்து புகழ் பரப்பிய கர்னாடகம் என்ற இடத்தைக்கொண்டு இவருடைய பாடல்கள் கர்னாடகச் சங்கீதப் பாடல்கள் என்று எங்கும் எல்லோராலும் அழைக்கப்பட்டன. இவரைக் கர்னாடக சங்கீதப் பிதாமகனார் என்று சிறப்பாக அனைவரும குறிப்பிட்டனர். இவருடைய பாடல்களைக் கொண்டு;இந்த இசை கர்னாடக சங்கீதம் என்று அழைக்கப்பட்டது.

எளிமையாக இசை கற்பதற்காகப் புரந்தரதாசர் சுவராவளி அலங்காரங்கள், கீதங்கள், டாயங்கள், சூளாதிகள், பிரபந்தங்கள் செய்து தந்துள்ளார். இசை பயிலத் தொடங்குவோர் முதன் முதலில் மாயாமாளவ கௌள ராகத்தில் தொடங்கவேண்டும் என்று புரந்தர தாசர் குறிப்பிட்டுள்ளார். துருவ, மட்டிய தாளங்கள் இவருடைய காலத்தில் புகழடைந்தன. இவருடைய கீர்த்தனங்கள் கன்னட மொழியில் அமைந்திருந்தன. அவற்றிலுள்ள இசை நயத்துக்காக அவை தென்னாடு எங்கும் பாடப்பட்டன. புரந்தர தாசரின் பாடல்கள் புகழடைந்ததிலிருந்து கர்னாடக சங்கீதத்தின் பெயரும் புகழும் தென்னாடு எங்கும் பரவின.

இதிலுள்ள ராகங்கள் தமிழிசைப் பண்களுடன் தொடர்புற்று இருந்தாலும் அவற்றின் பெயர்கள் அனைத்தும் வடமொழிப் பெயர்களாக மாறின. அவற்றைக் கேட்டுக் கேட்டு மக்கள் தமிழிசைப் பண்களை மறந்து விட்டனர். ஆகையினால் அவற்றை இன்று

9. Ibid, p. 30-32

அடையாளம் காண வேண்டிய நிலையில் தமிழர் இருக்கின்றனர். தமிழிசைச் சங்கத்தின் முயற்சி வெற்றியடைந்தால் கர்னாடக சங்கீதம் தமிழிசையின் மாற்றுருவம் என்பது விரைவில் உறுதி யாகும்.

கர்னாடக சங்கீதத்தின் ராக தாளங்கள் முன்னிசைகளான கீர்த்தனை, தேவாரநாமம் ஆகியவற்றின் முன்பதிப்புக்களே ஆகும் என்பது இசையறிஞரின் கருத்து.[10] பண்டைத் தமிழிசைப் பண்கள், தாளங்களிலிருந்து இவை தோன்றி உருப்பெற்றவை என்பதற்கு இந்தக் குறிப்பு நல்ல சான்றாவதைக் காணலாம். புரந்தரதாசர் தாளங்களை எளிமையாக்கிப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார். இவருடைய பாடல்கள் வாய்மொழியாகவே பரவின. தியாக ராஜரின் பல பாடல்கள் இவரின் எதிரொலியாகவே காணப்பட்ட தாக வி. வி. சடகோபன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[11]

தியாகராஜர் புரந்தரதாசரை மதித்துத் தெலுங்கில் பாடி யுள்ள பாடல் அவருடைய பற்றை விளக்கும்.

'துரித ஸ்ரதமுலெல்லனு—பரிமார்செடி
ஹரி குணமுல பாடுசு னெபுடுன்
பரவசுடை வெலயு புரந்தர தாஸுனி
மஹிமமுலனு தலசெத மதிலோன்'

(தியாகய்யர் பாடல்—தெலுங்கு)

புரந்தரதாசர்தான் கர்னாடக இசைக்குக் காரணமாகி அது தென்னாடு எங்கும் பரவக் காரணமாக இருந்தவர். இது பழமை யான ஓர் இசை மரபில் இருந்து தோன்றியது என்பதை அறிய லாம். இன்றும் கர்னாடகம் என்ற சொல்லைப் பழமை என்ற பொருளில் நாட்டுப் புற மக்கள் பயன்படுத்துவது இந்த இசையின் பழமைத் தன்மையைக் கருதியதாக இருக்கலாம். அந்தப் பழமை யான இசை தேவாரப் பண்கள் அமைந்த இசை என்பதை முன்னர் காட்டியுள்ள விளக்கங்களைக் கொண்டு நன்கு அறியலாம்.

சங்க கால இசையில் நாற்பெரும் பண்கள் இருந்ததை அறியலாம். பண், பண்ணியல, திறம், திறத்திறம் என்று

10. Ibid, P. 34.
11. Ibid, P. 34.

பிரிவுகள் இருந்துள்ளதைச் சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை முதலியவற்றால் நன்கு அறியலாம். இவை தற்கால மேளகர்த்தா, சன்னிய ராகங்கள் போன்றவை. இவற்றைப் பற்றிய தெளிவான உணர்வு புரந்தரதாசர் காலத்துக் கர்னாடக இசையில் உண்டா என்பது சிந்தித்து அறிய வேண்டியதாகும்.

புரந்தரதாசருக்கும் சங்கீத மும்மூர்த்திகளுக்கும் இடைப்பட்ட 17-ஆம் நூற்றாண்டு இசையுலகின் இருண்ட காலம் எனக் கூறப் படுகிறது. இவ்விருண்ட காலப் பகுதியில் தமிழகத்தில் பிறந்த ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர் என்ற வரகவி வாழ்ந்து இசைக் கலையைச் சிறப்பித்தார். இவர் தம் பாடல்களில் இறைவன் நாட்டியமாடுவதாகவே வர்ணித்துப் பாடியுள்ளார். வினாயகர், முருகன், சிவபிரான், அம்பிகை போன்ற அனைத்துத் தெய்வங்கள் மீதும் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். இப்பாடல்களில் தாளச் சொற்கட்டுகளும், நாட்டிய ஜதிகளும், மத்திம கால சாகித்யங்களும் தனிப்பட்ட அமைப்பில் அமைந்துள்ளன. தோடி ராகத்தில் அமைந்த ''தாயே யசோதா'' என்னும் பாடல் மிகப் பிரபலமான பாடல் ஆகும். ''பால் வடியும் முகம்'', ''அலை பாயுதே கண்ணா'', ''ஆடாது அசங்காது வா கண்ணா'' முதலானவையும் சிறந்த பாடல்களாகக் கருதப்படுகின்றன. இவரது பாடல்களை அமரர் நீடாமங்கலம் கிருஷ்ணமூர்த்தி பாகவதர் பல மேடைகளில் பாடித் தமிழகத்தில் பரப்பி வந்ததை இசையுலகம் நன்கு அறியும்.

சியாமா சாஸ்திரி கர்னாடக இசையை வளர்த்தவர்களில் ஒருவர். இவர் திருவாரூரில் 1702-ஆம் ஆண்டு பிறந்தவர். இவர் தஞ்சாவூர் அரண்மனையைச் சார்ந்து வாழ்ந்த இசைவாணர். பைரவி ராகத்தில் விரிபோணி வர்ணம் பாடிய ஆடியப்பையாவிடம் இசை பயின்றவர். இவர் ஆனந்தபைரவி ராகம், சாப்பு தாளம் ஆகியவற்றால் பெரும் புகழ் பெற்றவர். பல கீர்த்தனைகளை இயற்றிக் கர்நாடக இசையை வளர்த்தவர்.

தியாகராஜர் தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்த ஒரு தெலுங்குக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த இறைப் பற்று மிக்க இசை விற்பன்னர். கர்நாடக இசைப் பாடல்கள் பலவற்றை மிகச் சிறப்பாகப் பல ராகங்களில் பாடி இராம பக்தியில் உறுதியாக இருந்தவர். இவர் காலத்தில் தஞ்சாவூர் இசைப் பெருககத்தின் இருப்பாக விளங்கியது. வீரபத்திரய்யா, மார்க்கதார்சி, சேஷ அய்யங்கார், நாராயணதீர்த்தர் ஆகியோர் கர்னாடக இசைமேதைகளாக விளங்கினர். புரந்தரதாசரின் பாடல்கள் தியாகராஜரைக் கவர்ந்தன.

அவர் சோண்டி வேங்கடரமணய்யாவிடம் இசை பயின்று தேறினார். நாத வித்வத்தை நன்குணரும் அரும்பேறு பெற்றார்.

தியாகராஜர் சில புதிய ராகங்களைத் தன்னுடைய இசைத் திறனால் உருவாக்கினார். தோடி, சங்கராபரணம் ஆகியவை அவரால் சிறப்புற்றன. நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தத்தில் தோடிப் பண்ணில் அமைந்த பாடல் இருப்பதை இங்கு நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். கரகரப்பிரியா, சண்முகப்பிரியா, சக்கரவாகம், வாசஸ்பதி ஆகிய மேளகர்த்தாக்கள் இவருடைய இசையறிவால் உருவானவை. நாட்டை, கௌள, ஆரபி, வராளி, ஸ்ரீ ஆகிய ஐந்து ராகங்களைக் கொண்ட பஞ்சரத்ன கிருதியை அவர் பாடினார். இந்த ராகங்கள் தானம், மத்தியமகாலம் ஆகிய பிடிகளுக்கு நன்கு இடம் கொடுத்துச் சிறந்தன. கர்னாடக இசையின் உச்ச நிலை தியாகராஜரின் பாடல்களால் ஏற்பட்டது. அது உன்னதமான இசை என்ற நிலைக்கு உயர்ந்தது. கர்னாடக இசைக்குத் தியாகராஜர் செய்த பெருஞ்சேவை இசையுலகால் என்றும் மிகவும் உயர்வாக மதிக்கத்தக்கது.

முத்துசாமி தீட்சிதரின் ஐம்பதுக்கும் அதிகமான இசைப் பாடல்கள் புகழ் பெற்று விளங்கின. ஸ்ரீ சுப்ரமண்யா என்று காம்போதியிலும், பாலகோபாலா என்று பயிரவியிலும், ஸ்ரீ ராஜ கோபாலா என்று சாவேரியிலும் அமைந்தவைத் தனிச் சிறப்புடையவை. இவை பாடுவதற்கு அரியவை. அவை இசைத் திறமையினைச் சோதிக்கும் கருவிகளாக விளங்குகின்றன. கர்னாடக இசைக்கு முத்துசாமி தீட்சிதர் ஆற்றிய சேவை மிகப் பெரிது.

தஞ்சை இசைவளம் தியாகராஜர், சியாமா சாஸ்திரி, முத்துசாமி தீட்சதர் ஆகியோரால் ஆக்கப்பெற்றது. கர்னாடக இசை இம்மூவரால் கனிந்து சுவையுடன் இனித்து அனைவரையும் களிபேருவகை அடையச் செய்தது. பின்னர் மகாவைத்தியநாத அய்யர் இசையுலகில் ஒரு தாரகையாகத் தோன்றினார். இவரும் பக்தி ராகங்கள் (இறைப் பற்றுடையவை) பக்தி ராகங்கள் (கலையின்பம் உடையவை) ஆகியவற்றை இணையாகப் பாடி இன்ப ஊற்றைப் பீறிடச் செய்தவர்.

திருவிதாங்கூர் மன்னராண சுவாதி திருநாள் வடமொழியில் 197, மலையாளத்தில் 63, இந்துஸ்தானியில் 37, தெலுங்கில் 8, கன்னடத்தில் 1, ஆகமொத்தம் 306 கீர்த்தனைகளை இயற்றிக் கர்னாடக இசைக்கு நல்ல வளம் சேர்த்தார். இசையை ஆதரித்தார்

கர்னாடக இசைப் பாடல் வல்லவர்களாக அரியக்குடி ராமானுஜ அய்யங்கார், மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத அய்யர், சித்தூர் சுப்பிரமணியம், டைகர் வரதாச்சாரி, செம்மங்குடி சீனிவாச அய்யங்கார், செம்பை வைத்தியநாத ஐயர், சேறி சுப்பிரமணிய ஐயர், மதுரை மணி அய்யர், கே. பி. சுந்தராம்பாள் முதலியோரைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம். இன்றும் மதுரை சோமசுந்தரம் டி. எம். தியாகராஜன், எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, டி. கே. பட்டம்மாள், சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி. பாலமுரளி கிருஷ்ணா, டி. என். ரங்காச்சாரி, சாத்தூர் சுப்பிரமணியம், மணக்கால் ரங்கராஜன், சீர்காழி கோவிந்தராஜன் போன்ற பலர் கர்னாடக இசைவானில் ஒளி வீசிக் கொண்டிருக்கின்றனர். நூற்றுக்கணக்கான இசைப் பாடகர்களைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டும் அளவுக்குக் கர்னாடக இசை தமிழ் நாட்டில் வளர்ந்து வாழ்ந்து வருகிறது.

பல விதமான இசைக் கருவிகள் இன்று தமிழரின் இசை உலகில் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் பிடில் (வயலின்), வீணை, புல்லாங்குழல், நாதசுரம், போன்றவை முக்கியமான பண்ணிசைக் கருவிகள். மத்தளம் (மிருதங்கம்), கிஞ்சரா, கடம், டோலக், தவில் போன்றவை தாளவிசைக் கருவிகள். ஒவ்வொரு கருவி இசைப் பதிலும் விற்பன்னர்கள் பலர் தமிழ் நாட்டில் தோன்றித் தங்கள் புகழை உலக அரங்கில் பதிவு செய்துள்ளனர். அவர்களுடைய பெயர்களை அடுக்கிக் கூறினால் அது ஓர் இசை அகராதியாகவே ஆகிவிடும். அந்த அளவுக்குத் தமிழ் நாட்டில் இசை வளர்ந்து இசை வல்லுநர் பெருகியுள்ளனர். இத்தகைய கர்னாடக இசையின் அமைப்பைச் சிறிதளவு அறிவது நலம்.

கர்னாடக இசையமைப்பு

கர்னாடக இசையமைப்பு இன்றைய நிலையில் எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களைக் கொண்டுள்ளது. மேளங்கள் என்பது ஏழிசைகளை (சப்தசுரங்கள்) ஒழுங்கு முறையில் மேலொலி கொள்ளச் சீருடன் அமைப்பதாகும். பி. சாம்பமூர்த்தி மேளகர்த்தாவின் அமைப்பைப் பற்றிச் சிறப்பாக விளக்கியுள்ளதைக் காணலாம்.[12] எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களுக்கும் இரு முறையான பெயர் வகையமைப்பு (Nomenclature) இருப்பதைக் காணலாம். ஒருவகை கனகாங்கி ரத்னாங்கி முறை; இன்னொன்று அரிக்காம்போதி பேணாடியுதி முறை. எழுபத்திரண்டு மேள கர்த்தாக்களைப் பற்றிய விளக்கம் வேங்கடமுகியின் சதுர்தண்டி

12. P. Samba moorthi, The South Indian Music, Book III, (1973) P. 66

பிரகாசிகையில்தான் காணப்படுகிறது. அதற்கு முன்பு இத்தகைய மேளகர்த்தாப் பிரிவுகள் கர்னாடக இசையில் இருந்ததாகத் தெரிய வில்லை.

வேங்கடமுகி, மேளகர்த்தாக்களுக்குக் கதப்யதி முன்னொட்டு களுடன் (Prefixes) பெயர்களைக் கொடுத்துள்ளார். வட இந்தியர் இம்முறையை ஒப்புக் கொண்டது இல்லை.[13] வேங்கடமுகியின் சுர அளவுகள் ஏழிசைகளுக்கு உரிய தாயளவைகளுடன் பொருந்து வதாக இல்லை. பின்னர் கேவிந்தாச்சாரியார் என்பார் தன்னுடைய சங்கிரக சூடாமணியில் வேங்கடமுகி கொடுத்த பெயர்களை மாற்றியமைத்து எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களைத் திருத்த முறச் செய்துள்ளார்.

சங்க காலத்தில் பண்கள் முறையாகப் பகுக்கப் பெற்றிருந்தன என்று நூல்கள் வாயிலாக அறிய முடிகிறது. தாய்ப்பண்கள் என்றும் அவற்றைச் சார்ந்த கிளைப்பண்கள் என்றும் இருவகையில் பண்கள் அமைந்திருந்ததை நன்கு அறியலாம் அவையே முறையாக மேளகர்த்தாக்களும், சன்னிய ராகங்களும் ஆகும். பெரும் பண்கள் ஏழிசை நிறைவுடையன. கிளைப் பண்கள் ஆறிசை, ஐந்திசை, நாலிசை ஆகிய குறைவுகளாக உருவாகிய சிறு பண்களாகும். தமிழிசையில் அமைந்துள்ள தெளிவுகள் பலரால் புரிய முடியவில்லை.

முறையாகக் காண்பதாயின் ஏழிசைகளைப் பன்னிரண்டாகப் பிரிக்கலாம்.

ஏழிசை (சப்தசுரம்) :

ச, ரி, க, ம, ப, த, நி.

பன்னிரண்டிசையாவது :

ச, ரி$_1$, ரி$_2$, க$_1$, க$_2$, ம$_1$, ம$_2$, ப, த$_1$, த$_2$, நி$_1$, நி$_2$.

ரி, க, ம, த, நி ஆகிய ஐந்து சுரங்களும் பதிந்தும் நீண்டும் ஒலித்து ஒவ்வொன்றும் இரண்டிரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவை முறையான பிரிவுகள். இயல்பாகக் குரலாலும் கருவிகளாலும்

---

13. V.Pa. Ka. Sundaram, "Development of Ragam", Heritage of the Tamils - Art and Architecture' Ed. Dr. S. V. Subramaniam Dr. A. N, Perumal international Institute of Tamil Studies, Madras-113, (1983), P. 79.

இசைக்கக் கூடியவை. எழுபத்திரண்டு மேள கர்த்தாக்களாக்க சில சுரங்கள் மூன்றாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளன.

மூன்றாகப் பிளக்கப்பட்டவை :

$ரி_1$, $ரி_2$, $ரி_3$.

$க_1$, $க_2$, $க_3$.

$த_1$, $த_2$, $த_3$

$நி_1$, $நி_2$, $நி_3$

இந்தச் சுரங்களின் மூன்றாவது இசை நிலையை ஓர்ந்து அறியவும் இசைத்துக் காட்டவும் மானிடக் குரலால் முடியாது. இசை வல்லுநர் பலர் வீணாக முயன்று காணது வருந்தியதாகக் கூறுவர். அந்த இசை நிலைகள் தெய்வத்தன்மையுடையவர் களுக்கே சாதனை ஆகும் என்றவாறும் கூறியுள்ளனர். இத்தகையவை — மனித இயல்புக்கும் ஆற்றலுக்கும் தக்கவாறு இயற்கையாக அமைக்கப்பட வேண்டிய இசையமைப்புக்கள் — புகுத்தப்பட்டிருப்பது பொருந்துமா என்று இசைப் பேரறிஞர் பலர் சிந்திக்கத் தொடங்கினர்.

எழுபத்திரண்டு மேளங்கள்

ஏழிசைகளின் பதினாறு பிரிவுகளையும் ஏற்று ஒன்றுடன் ஒன்றை மாற்றி ஆரோசை (ஆரோகணம்) அமரோசை (அவரோகணம்) அமைப்பில் முப்பத்தாறு சுத்த மத்திம மேளகர்த் தாக்களையும் முப்பத்தாறு பிரதி மத்திம கர்த்தாக்களையும் அமைத்துள்ளனர். அவை வருமாறு :

சுத்த மத்திமம்

1. கனகாங்கி	8. ஹனுமத்தோடி
2. ரத்னாங்கி	9. தேனுகா
3. கானமூர்த்தி	10. நாடகப்பிரியா
4. வனஸ்பதி	11. கோகிலப்பிரியா
5. மாளாவதி	12 ரூபாவதி
6. தானரூபி	13. காயகப்பிரியா
7. சேனாவதி	14 வகுளாபரணம்

15. மாயாமாளவ கௌளம்
16. சக்கரவாக்கம்
17. சூரியகாந்தம்
18. ஆடகாம்பரி
19. ஜங்காரத்வனி
20. நடபயிரவி
21. கீரவாணி
22. கரகரப்பிரியா
23. கௌரிமனோகரி
24. வருணப்பிரியா
25. மாரஞ்சனி
26. சாருகேசி
27. சரசாங்கி
28. அரிகாம்போதி
29. தீரசங்கராபரணம்
30. நாகநந்தினி
31. யாகப்பிரியா
32. ராகவர்தனி
33. காங்கேயபூஷணி
34. வாகதீஸ்வரி
35. சூலினி
36. சலநாட்டை

பிரதிமத்திமம்

37. சாலகம்
38. ஜலார்ணவம்
39. ஜாலவராளி
40. நவநீதம்
41. பாவநி
42. ரகுப்பிரியா
43. கவாம்போதி
44. பவப்பிரியா
45. சுபபந்துவராளி
46. ஷட்விதமார்க்கினி
47. சுவர்னாங்கி
48. திவ்வியமணி
49. தவளாம்பரி
50. நாமநாராயணி
51. காமவர்த்தனி
52. ராமப்பிரியா
53. கமனப்பிரியா
54. விஸ்வாம்பரி
55. ஸ்மளாங்கி
56. ஷண்முகப்பிரியா
57. சிம்மேந்திரமத்திமம்
58. ஹேமவதி
59. தர்மாவதி
60. நீதிமதி
61. காந்தாமணி
62. ரிஷபப்பிரியா
63. லத்தாங்கி
64. வாசஸ்பதி
65. மேசகல்யாணி
66. சித்ராம்பரி
67. சுசரீத்ரா
68. ஜோதீஸ்வரூபினி
69. தாதுவர்த்தனி
70. நாசிகபூஷணி
71. கோசலம்
72. ரஸிகப்பிரியா.

மேளகர்த்தாக்களை இசையறிந்தோர் பலர் அவற்றிற்கு உரிய எண்களால் குறிப்பிடுவது வழக்கம். அது எளிதாகவும் வசதியாகவும் அமைகிறது. இந்த எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களில் முப்பத்திரண்டு மட்டுமே பன்னிரண்டு சுரப்பிரிவுகளில் அடங்கும். மற்றவை பதினாறு இசைப்பிரிவுகளில் புகுந்து பாட இயலாத நிலையில் உள்ளன. எவை எவை பாடத் தக்கவை, எவை எவை பாடமுடியாது விடுபடுபவை என்பதை அறிய ஒரு எளிய வழியைக் காணலாம்.

சுத்த மத்திம மேளங்கள்

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36

பிரதி மத்திம மேளங்கள்

37	38	39	40	41	42
43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66
67	68	69	70	71	72

இரண்டு சதுரக் கட்டங்களிலும் புறச்சுற்றாக அமைந்துள்ள எண்களுடைய மேளகர்த்தாக்கள் அனைத்தும் பதினாறு பிரிவு சுரங்

களுக்குள் உட்பட்டு பாடவியலா மேளங்களாக ஒதுக்கப் பட்டுள்ளன. அகக் கட்டங்களுக்குள் அடங்கிய முப்பத்திரண்டு கர்த்தாக்களில் பன்னிரண்டு சுரங்களின் பிரிவுகளே இடம் பெறும். அவை இசைவல்லார் எவராலும் இசைக்கத் தக்கவை. மற்றவை சிலரால் தேவ மேளங்கள் எனக் கருதப்பட்டுப் பாடமுடியாமலும் அவர்களால் ஒதுக்க முடியாமலும் தவிப்பவை. அவற்றைப் பற்றிய இசையறிஞரின் கருத்துக்களை அறிவது தேவையானது ஆகும்.

விடுபடும் மேளகர்த்தாக்கள்

எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தா அமைப்பு முன்பே இசைப் பேரறிஞர்களான கீர்த்தனாச்சிரியா சி. ஆர். ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார், முத்தையா பாகவதர், காரைக்குடி சாம்பசிவ ஐயர், வயலின் கோவிந்தசாமி பிள்ளை ஆகியோரின் எதிர்ப்புக்குள்ளாகி இருக் கிறது. இந்த நாற்பது விவாதி மேளங்களும் உறுதியற்ற சுரவிடங்களைக் கொண்டிருப்பதினால் அவை ஒதுக்கப்பட வேண்டியவை என்பது தி. ஏ. சம்பந்தமூர்த்தியினுடைய கருத்து[14] தியாகராஜர் பாடியுள்ள நாட்டை, வராளி ஆகிய ராகங்களின் சுரயிடங்கள் பலரால் புரிந்து கொள்ளப்பட்டிருப்பதைத் தெளிவாக விளக்கி இக்கருத்துக்கு அரண் தேடியுள்ளார். இந்த நாற்பது மேளங்களையும் அபசுரங்களாகவும் விவாதி ராகங்கள் எனவும் கூறி வருந்துகிறார்.[15]

எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களின் உருவாக்கம் பற்றி இன்னொரு கருத்தையும் சம்பந்தமூர்த்தி தந்துள்ளது சிந்தனைக்கு உரியதாக உள்ளது. 'வேங்கடமகியவர்கள்தான் முதன்முதலாக 72 கர்த்தாவை' உண்டாக்கியவரென்றும் சதுர்தண்டி பிரகாசிகை என்னும் நூலை அவர் சொந்தக் கற்பனையாக எழுதியதாகவும் பலரும் இக்காலத்தில் நம்பி வருவதோடு புகழ்ந்து பேசி வருகிறார்கள். ஆனால் வேங்கடமகி அவர்களுக்கு முன்பே உள்ள வியாச கடகம் என்னும் நூலை ஆராய்ந்து உணர்ந்தவர்கள் உண்மையை அறிவார்கள். வியாச கடகத்தில் உள்ள பெயர்களை முற்றிலும் மாற்றி வேங்கடமகி அவர்கள் சூழ்ச்சி செய்திருக்கிறார் என்று தெரிகிறது. முதல் நூல் வழிநூலாகவும் வழிநூல் முதல் நூலாகவும் அக்காலத்தில் இருந்து சிற்சில நூல்கள் ஆக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இதனால் மூலத்தின் மூலவரையே அறிய

---

14. *தி. ஏ. சம்பந்தமூர்த்தி, அபூர்வ ராகமாலிகை, சென்னை (1976), பக். 25*

15. *மேற்படி, பக். 26.*

முடியாமல் போய்விடுகிறது[16]. இவ்வுரை சற்றுக் கடுமையாகக் காணப்பட்டாலும் இதிலுள்ள கருத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டியது இசை அறிஞரின் கடமையாகும்.

பி. சாம்பமூர்த்தியும் இந்த 40 மேளகர்த்தாக்களையும் தவறாகக் கருதி விவாதி தோஷ ராகங்களாகவே குறிப்பிட்டுள்ளார். [17] இவற்றைப் பற்றி நன்கு ஆய்ந்து தெளிந்த இசை யாராய்ச்சி அறிஞர் வீ. பா. கா. சுந்தரம் விவாதி தோஷ ராகங்களான 40 மேளங்களையும் ஒதுக்கிவிடவேண்டும் என்ற கருத்தைத் தெரிவிக்கிறார். (So it is high time for the South Indian Musical Colleges to leave off these Vivati dosha ragams, as they will affect the mind and body of the singers and as they are not logical and scientific)[18]

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் இன்று பாடும் வழக்கத்திலுள்ள முப்பத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களுமே சரியான பழக்கத்தில் இல்லை எனத்தோன்றுகிறது. 1856 - ஆம் ஆண்டு திருநெல்வேலி மாவட்டம் கல்லிடைக் குறிச்சியில் நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சி இதற்குச் சான்றாகும். அக்காலத்தில் பெரும்புகழ்பெற்ற இசைக் கலைஞர்கள் மத்தியில் மகாவைத்தியநாதய்யர் பதினாறாவது மேளகர்த்தாவான சக்கரவாகத்தைப் பாடிய போது அதனைப் பெரிய வைத்தியநாதய்யர் உட்பட எந்த இசைக்கலைஞராலும் புரிந்து கொள்ள இயலவில்லை. யாரும் அந்த மேளத்தைப் பற்றி அறிந்திருக்கவில்லை. மகாவைத்தியநாதய்யர் வடமொழியிலுள்ள சங்கீதரத்னாகரம் என்ற இசை நூலிலிருந்து அதை அறிந்ததாகக் கூறியிருக்கிறார். இதை உ. வே. சாமிநாதய்யர் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார்.[19]

பதினேழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த வேங்கடமகி கீதம், ஆலாபனம், டாயம், பிரபந்தம் ஆகிய நான்கையும் 'சதுர் தண்டி

---

16. மேற்படி, பக். 54

17. P. Sambamoorthi, South Indian Music, Book v, (1977), P.123

18. V. Pa. Ka Sundaram, "Development or Ragam, "Heritage of the Tamils-Art and Architecture, Ed. Dr. S.V. Subramanian and Dr. A.N. Perumal, International Institute of Tamil Studies, Madras-113 (1980), P. 80.

19. டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர், மகாவைத்திய நாதையர், சென்னை, 1945, பக். 11-20

பிரகாசிகை' என்ற இசை நூலில் விளக்கி எழுபத்திரண்டு மேள கர்த்தாக்களை வகுத்துக்காட்டி முதன்முதலில் தமிழ்நாட்டுக்கு அவரே அறிமுகப்படுத்தியுள்ளார். பி. சாம்பமூர்த்தி வேங்கட மகியைப் பற்றி எழுதும் போது, ''ஒரு ஸ்தாயிக்கு 72 சுரஸ்தானங் களுடன் கூடின வீணை ஏற்பட்டவுடனே வேங்கடமகி 72 மேள கர்த்தாக்களைக் கிரக பேதம் மூலமாகக் கண்டுபிடிப்பதற்கு இயன்றது.'' என்று குறிப்பிடுகின்றார்.[20] வேங்கடமகியின் நூலைப் பற்றிப் பல அறிஞர்கள் பல்வேறு விதக் கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளதை அறிய வேண்டும். கர்நாடக இசை 17 — ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்தே தமிழ்நாட்டில் பரவத் தொடங்கி யுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சுமார் எழுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் அகஸ்தீசுவரம் சிதம்பரம் அண்ணாவி (வயலின் வித்தகர் சிங்கார வேலின் தந்தையார்), நா. அரிகிருஷ்ணன் நாடார், ஏ.பி. பெருமாள் நாடார் ஆகிய இருவருக்கும் இசைப் பயிற்சியளித்துக் கொண்டிருக்கும் போது கர்னாடக இசையைப் பற்றிக் கூறிய கருத்து நன்கு சிந்திக் கத்தக்கது. 'இசை என்று கருதுவது எதுவாக இருந்தாலும் அது கர்னாடக இசையிலுள்ள மேளகர்த்தாவுக்குள் அடங்கி விடும். பன்னிரண்டு சுரப்பிரிவுகளுக்குள் அடங்காத இசை இந்த உலகில் இருக்கவே முடியாது. சரியாக உணர்ந்து நுட்பமாக இசையைச் சுரப்படுத்தும் திறமையுடையவர்களுக்கு இது சாதனை ஆகும்.[21] இக்கருத்து ஆழமாகச் சிந்திப்பதற்கு உரியது.

பி. சாம்பமூர்த்தி, மதுரை சோமு ஆகியோர் தமிழிசைச் சுவடு ரஷ்யா, இங்கிலாந்து இசையில் தெரிவதாகக் கூறுவதைப் பொருத்திப் பார்க்கலாம். பாலமுரளி கிருஷ்ணா உலக இசைகள் அனைத்தும் நம்முடைய மேளகர்த்தா ராகங்களில் அடக்கம் என்று கருதுவதாகச் செ. வைத்தியலிங்கன் குறிப்பிட்டுள்ளார். தொடர்ந்து பாலமுரளி கிருஷ்ணா தன் இசைஞானத்தால் நன்கு அறிந்து கூறுவதும் அரிய சிந்தனையாகும். ஆங்கில இசையின் அத்தனை பகுதிகளுமே நம்முடைய சங்கராபரணத்தில் அடக்கம். அரேபிய நாட்டு இசையின் அடிப்படை வகுளாபரணம். சீன இசை மோகனம் என்ற ராகத்தின் அமைப்புடன் விளங்கும். நமது இசை உலகம் தழுவிய மாட்சி கொண்டது.[22] இக்கருத்து தமிழர் இசையின்

---

20. *கலைக்களஞ்சியம், தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், 1963, பக். 513*

21. *சிறுவயதில் இசையைப் பற்றி விளக்கும்போது என் தந்தை யார் நா. அரிகிருஷ்ணநாடார் கூறியது.*

22. *செ. வைத்திய லிங்கன், தமிழகக் கவின் கலை மாட்சி, செல்வ முத்தகம், பரங்கிப்பேட்டை, (1980) பக். 113-114*

நுட்பமான அமைப்புத் தன்மைக்குச் சிறந்த ஆதரவு விளக்கமாக அமையும் பழந்தமிழ்ப் பண்களில் வரும் அலகு நிலைகள் இக்காலம் வரை மாறுபடவில்லை என்று ப. சுந்தரேசன் கூறியுள்ள கருத்தையும் இவற்றுடன் இணைத்துச் சிந்தித்தால் 'தமிழிசை'யின் தனிச்சிறப்பு விளங்கும்.[23]

தமிழிசையும் கர்னாடக இசையும்

கர்னாடக இசையில் காண்பது போன்று தமிழிசையில் 12 இசைகள் இருந்ததாக இசைநுணுக்கம் குறிப்பிடுகிறது. சப்த சுரங்களுக்குச் சமமாக ஏழிசை உள்ளது.

கர்னாடக இசை			தமிழிசை		
எண்	சப்தசுரம்	குறியீடு	ஏழிசை	குறியீடு	பிறப்பு
1	சட்சம்	ச	குரல்	ஆ, கா	மூக்கு
2	ரிஷபம்	ரி	துத்தம்	ஈ, மா	மிடறு
3	காந்தாரம்	க	கைக்கிளை	ஊ, பா	நாவு
4	மத்திமம்	ம	உழை	ஏ, தா	அண்ணம்
5	பஞ்சமம்	ப	இளி	ஐ, நீ	சிரம்
6	தைவதம்	த	விளரி	ஓ, சா	நெற்றி
7	நிஷாதம்	நி	தாரம்	ஔ, ர	நெஞ்சு

பருவகுப்பு உள்ளது. எடுத்துக் காட்டாக அகநிலை மருதம், புற நிலை மருதம், பெருகியல் மருதம் முதலியன. கிழமை, நிறை, குறை என்பவை தமிழ் இசையின் நுணுக்கத் தன்மையைப் புலப் படுத்தும். இசைக்குக் குறியீடுகளும் உள்ளன. அவை பிறக்கும் இடங்கள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழிசையில் இடவகை, செய்யுள் வகை, உணர்ச்சி வகை, காலவகை எனப் பண்களைப் பலவகையில் பிரித்துள்ளனர். கர்னாடக இசையிலும் அவ்வாறு பிரித்துக் காலத்துக்குத் தக்கவாறு ராகங்களைப் பாடியுள்ளதைக் காணலாம். காலை 4 மணிக்கு மலையமாருதம்; 5 முதல் 6 மணி வரை பூபாளம், பிலகரி; பின்னர் 12 மணி வரை கேதாரம், ஆரபி, தன்யாசி, சாவேரி, சுத்தசாவேரி, சுருட்டி, மணிரங்கு பாடுவர்; நண்பகலில் மத்யமாவதி, ஸ்ரீராகம்; மணி 2 முதல் 3 வரை முகாரி; 3 முதல் 6 வரை பூர்விகல்யாணி, மந்தாரி, கல்யாணி; 6 முதல் இரவு 10 வரை தோடி, சங்கராபரணம், கரகரப்பிரியா, அரிகாம் போதி, மோகனம் முதலியன; இரவு 10 மணிக்கு மேல் நீலாம்பரி, நள்ளிரவு வரை கேதாரகௌளம், ஆனந்த பயிரவி, சகானா, பியாகடை, எதுகுல காம்போதி, வசந்தா முதலியன பாடலாம். திருமணத்தின்போது நாட்டைக்குறிஞ்சி நாதசுரத்தில் இசைப்பது கண்டிப்பான மரபாக இருந்தது. தாலி கட்டியவுடன் 'ஆனந்தம்' என்ற பாடலைப் பாடியிசைப்பது மங்கலமான பழக்கம்.[24]

திருவாவடுதுறை ஆதினத்தார் நாதசுர மேதை இராஜரத்னம் சிறுவராக இருந்த போது காலை முதல் காலை வரை வாசி என்று விரும்பியதற்கு இணங்க இசைத்த ராகங்கள் காலத்துக்கு உரியனவற்றை வரிசைப் படுத்தியதாகும். அவற்றுள் பூபாளம், பௌளி, மலயமாருதம், மாயாமாளவ கௌளை ஆகியவை முன் காலைக்கு உரியன. காலைக்கு உரியன பிலகரி, 'அம்சத்வனி' கேதாரம் முதலியன. முற்பகலுக்கு சாவேரி, தன்யாசி போன்றவை. நண்பகலுக்கு மத்யமாவதி, சுருட்டி, ஸ்ரீரகம் போன்றவை. பிற்பகலுக்கு பேகடா, தர்பார் (முகாரி) நாட்டைக் குறிஞ்சி, வசந்தா, பூர்விகல்யாணி ஆகியன. மாலைக்கு சண்முகப்பிரியா, கல்யாணி, சாரங்கா முதலியன. இரவுக்கு நீலாம்பரி, ஆனந்த பயிரவி, அமீர் கல்யாணி, எது குலகாம்போதி முதலியன. இறுதியில் பூபாளம் வாசித்து விடியலைக் காட்டி முடித்துள்ளார்.[25]

---

24. *நாதசுர வித்தகர் திருவீழிமிழலை நடராஜ சுந்தரம் (வயது 82) 26—8—1984 அன்று தந்த குறிப்புகள்.*

25. *பொன். பரமகுரு, குறிப்பு, குமுதம் வார இதழ், 30-8-1984 பக். 50.*

காலவுணர்வுடன் பண்களைத் தமிழிசையிலும் ராகங்களைக் கர்னாடக இசையிலும் பாடியுள்ளனர் என்பதை அறியலாம். இரு வகையான இசையும் பல நிலைகளில் ஒன்றுடன் ஒன்று ஒற்றுமையுடன் இணைவதைக் காணலாம். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று முகிழ்த்தது என்ற உண்மையைப் பல நிலையில் கண்டுணரும் வாய்ப்பு உள்ளது. இசை உலகத்துக்குப் பொதுவாயினும் இசையமைப்பு முறைகள் இடத்துக்கு இடம் வேறுபடும். ஆனால் தொடர்புடைய இசையில் மாற்றங்கள் காணப்படுவது வளர்ச்சியைத் தான் காட்டும். சுவையானதைப் பலரும் ஏற்று மகிழ்வது உலக இயல்புதான்.

கர்னாடக இசையில் தாளங்கள்

தாளம் என்னும் சொல் தெய்வத் தன்மை வாய்ந்தது என்று அறிஞர் கூறுவர். 'தா' என்பது சிவவடிவையும், 'ள' என்பது சக்தி வடிவையும் குறிக்கும் வகையில் சிவசக்தி வடிவாக அமைந்து இசைக்கு மெருகூட்டுகிறது. ஒருவர் தான் கூறவந்த கருத்துக்களின் கருப்பொருளைப்பல உபகதைகள் வாயிலாக எடுத்துக் கூறுவதற்கு 'உபந்யாசம்' எனப் பெயரிட்டு அழைத்தது போலவே, தாளத்தின் மூலத்தை எடுத்துரைப்பதற்கு 'லயவிந்யாசம்' என்று பெயரிட்டு அழைப்பர். சுருதியை மாதாவாகவும், லயமாகிய தாளத்தைப் பிதாவாகவும் கூறிப் பாராட்டுவர். இச்சுருதியாகிய ராகம் ஓர் குழவியை அமுதூட்டித் தாலாட்டி வளர்க்கும் தாயைப் போல இருந்து பண் அழகாகவும், சுவையாகவும் அமையப் பெரிதும் உதவுகிறது. அப்பணி சீராக நல்வழி அறிந்து செம்மையாகச் சென்று சுவைநல்கத தாளம் தந்தையைப் போல அமைந்து பெரிதும் உதவுகிறது.

இராக சாஸ்திரத்தில் **சரிகமபதநி** எனும் ஏழு சுரங்களை அமைத்தது போலவே, தாள சாஸ்திரத்தில் த, தி, தொம், நம், ளங், ட, நின் எனும் ஏழு சொற்கள் ஆதாரமாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

திருந்திய இசைக்குத் தாளக் கட்டு மிகவும் முக்கியமானதாகும். தமிழிசையில் பல் வகையான தாளங்கள் இருந்ததைச் சிலப்பதிகாரமும் அதன் உரைகளும் நன்கு விளக்கும். தமிழிசை நூல்களும் 35, 75, 108 முதலிய தாளங்களையும் பஞ்ச தாளங்கள் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றன. பதிற்றுப் பத்துப் பாடல்களின் அடிக்குறிப்பு தாளத்தைச் சுட்டுகிறது. திவ்வியப் பிரபந்தம் ஏழொத்து முதலிய சில தாளங்களைக் கொண்ட பாடல்களைத் தாங்கியுள்ளது. பண்டைத் தமிழர் தாளவுணர்வு மிக்கவர்கள் என்பது தெளிவு.

கர்னாடக இசை தாளங்களின் ஐந்து சாதிகளையும் ஏழு தாளப் பிரிவுகளையும் கொண்டுள்ளது.

தாளச் சாதிகள்

1. திஸ்ரம்
2. சதுஸ்ரம்
3. கண்டம்
4. மிஸ்ரம்
5. சங்கீரணம்.

இந்த ஐந்தும் தவிர ஒரு நூலில் சங்கிரமம் என்று ஒரு சாதிப்பிரிவு காணப்படுகிறது. இது ஓர் இசைஞர் புதிதாகத் தன் திறமையால் கண்டுணர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும்.

தாளங்கள்

1. துருவம்.
2. மட்டியம்.
3. ரூபகம்.
4. ஜம்பை.
5. திருபுடதாளம்.
6. அடதாளம்.
7. ஏகதாளம்.

சாதிகளும் தாளங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து 35 தாளங்கள் ஆகி விடுகின்றன. இணைத்து இரு பெயர்களும் சேர்ந்து தாளத்தின் பெயராகிறது. தமிழிசைக்கும் கர்னாடக இசைக்கும் தாளங்களின் அமைப்பிலும் நெருக்கமான ஒற்றுமைகள் காணப் படுகின்றன. லயம், தாளம் ஆகிய இரண்டும் முக்கியமாகக் கருதப் படுகின்றன. 'கொட்டும் அசையும் தூக்கும் அளவும் ஒட்டப் புணர்ப்பது பாணி' என்று கூறுவதில் தமிழிசையில் தாளத்துக்கு இருந்த சிறப்பு விளங்கும். பாணி என்பது தாளத்தையும், கொட்டு இருகைகளையும் கொண்டு கொட்டுதலையும், தூக்கு என்பது தாக்குதலால் ஏற்படும் கை உயர்வையும், அசை கையில் வீச்சையும், அளவு என்பது ஒரு தட்டுக்கும் அடுத்ததுக்கும் இடையே உள்ள கால அளவையும் குறிப்பதாகும். எவ்வளவு நுட்பமான தாளவுணர்வு கொண்டு பண்டைத் தமிழர் விளங்கினர் என்பது இதனால் புலனாகும்.

கொன்னக்கோல் இசைத்தல்.

தாள வாத்தியங்களின் அடிப்படை அம்சமாக அமைந்திருக்கும் கலையையே கொன்னக்கோல் என அழைத்து வருகின்றனர். வாத்தியங்களில் எழுப்பப்படும் சொற்கட்டுகள் அதே ஒலி நயத்துடன் வேகம் குன்றாமல், உன்னத பாவத்துடன் இசைப்பதே கொன்னக்கோல் ஆகும்.

இதன் 'சொற்கட்டுகள் தாள வாத்தியக் கருவிகளின் வெவ்வேறு மாறுபட்ட ஒலி நயத்தினை ஒத்து அமைதல் வேண்டும். தோம் என்பது தாள வாத்ய தாய்ச்சொற்களில் ஒன்றாகும். இதனை நன்கு கம்பீர நாதத்துடன் சமசுருதிக்குக் கீழ் சட்சமத்துடன் கூடி ஒலித்திட வேண்டும்.

'**தளாங்கு**','**பளாங்கு**' போன்ற சொற்கள் இனிய நாதமாக மேற் சுரங்களுடன் கூடி அமைதல் வேண்டும். இவ்வாறு சொற்களின் நாதஒலியைச் கவனமாக இசைத்து நல்ல ஜதிகளைப் பல தாள வாத்ய ஒலிகளுடன், பரத நாட்டியத்தின் நட்டுவாங்கச் சொற்களையும் இசைத்தல் கொன்னக்கோல் இசைக்கு மெருகூட்டுவது போல அமையும்.

அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ் சந்தம், தாளம் ஆகியவற்றைக் கொண்டு விளங்குவது. அது பண்டைத் தமிழிசையின் தன்மையை எடுத்துக் காட்டும் இயல்புடன் உள்ளது. இசையாலும், தாளத்தாலும் தமிழிசையும் கர்னாடக இசையும் மிக நெருக்கமான உறவு கொண்டு விளங்குவதைக் காணலாம்.

இசைப் பேரறிஞர் எஸ். இராமநாதன் மிக நுட்பமாகத் தமிழிசையினையும் கர்னாடக இசையினையும் நன்கு ஆய்ந்து பல பயனுள்ள முடிவுகளைக் கண்டு இரண்டையும் இணைவாக இசையச் செய்யும் பாலத்தைப் பலமாக அமைத்துள்ளார். அவருடைய 'சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்க விளக்கம்' நல்ல ஆய்வாக இத்துறையில் பயன்படுகிறது. அதில் அவர் தந்துள்ள கருத்துக்கள் சீர்மையாக விளங்குகின்றன.

'பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், சங்கீதரத்னாகரம் முதலிய வட நூலிலுள்ளனவும் இதில் (சிலப்பதிகாரம்) சொல்லியிருப்பனவும் முற்றிலும் ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றன. எந்த மொழியில் எழுதப்பட்டிருந்தாலும் சாஸ்திரம் ஒன்றாகவே இருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் முற்றிலும் இளிக்கிரமத்தையே அடிமனையாகக்

கொண்டு பண்களை உண்டு பண்ணி இருக்கிறார்கள் வடநூல்களிலோ மூர்ச்சனை என்பதையும் இளிக்கிரமம் என்று சொல்லப்படும் சட்ச - பஞ்சமபாவத்தையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு தான் ராகங்களை உண்டுபண்ணி இருக்கிறார்கள். ஆக இரண்டு மொழிகளிலுமுள்ள நூல்களில் இளிக்கிரமம், கிரஹபேதம் என்பதை ஆதாரமாகக் கொண்டு சாஸ்திரத்தை விரிவுபடுத்தி இருப்பதோடு, சுருதி பேதத்தால்- அதாவது ஒவ்வொரு சுரத்துக்கும் சுருதிகளை (தமிழில் மாத்திரை, அலகு என்று சொல்லப்படுவதை)ப் பேதப் படுத்துவதால் - ராகங்களை உண்டு பண்ணியிருக்கிறார்கள். எஸ்.இராமநாதனுடைய இந்தக் கருத்து அமைதியாக இருக்கிறது. எளிதாகத் தமிழிசையினையும் கர்னாடக இசையினையும் ஒன்று படுத்தும் இணைப்புக் கருவியாக உள்ளது.

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் நடப்பின் உண்மைகளை உணர்த்தும் நம்பகமான சான்றுகள் என்பது அறிஞர் கருத்து. தமிழகப்பாடல்கள் தமிழ்மக்களின் இசையைத்தான் தாங்கியிருக்கும் என்று நம்பலாம். இந்தப் பாடல்களின் இசைத் தன்மையை நன்கு உணர்ந்த மீ.ப.சோமு, சியாமளா பாலகிருஷ்ணன் போன்ற அறிஞர்கள் அவற்றில் அமைந்துள்ள ராகங்களைக் கர்னாடக இசையிலுள்ள ராகங்களுடன் அடையாளம் கண்டுள்ளது தமிழிசைக்கும் கர்நாடக இசைக்கும் உள்ள ஒற்றுமையை நிறை நாட்டுவதாகும். கூறப் பெற்றுள்ள கருத்துக்களைச் சீர்தூக்கிப் பார்த்துத் தமிழிசையின் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சியாகக் கர்னாடக இசையைக் கருதுவது அறிவுடையார் செயல்.

மாரிமுத்தா பிள்ளை

மாரிமுத்தா பிள்ளை தமிழறிவிலும் இசையுணர்விலும் சிறந்தவர். இவர் சிதம்பரத்துக்கு அருகிலுள்ள ஊரான தில்லை விடங்கனில் பிறந்து வளர்ந்தவர். தில்லையில் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் அய்யனிடம் அயராத பக்தி கொண்டவர். இவர் பல தனிப்பாடல்களும் சிறு நூல்களும் எழுதியுள்ளார். சிதம்பரேசர் விறலிவிடு தூது, வருகாபுரி ஆதிமூலீசர் குறவஞ்சி, ஆதிமூலீசர் நொண்டி நாடகம், அநீதி நாடகம், புலியூர் வெண்பா, புலியூர் சிங்காரவேலர் பதிகம், விடங்கேசர்பதிகம் என்ற நூல்கள் இவரால் எழுதப் பெற்றவை. மேலும் இவர் பல இசைப் பாடல்களையும் சித்திரக் கவிகளையும் தில்லை நடராஜ பெருமான் மீது பாடியுள்ளார்.

இவருடைய இசைப்பாடல்கள் மிகவும் இனியவை. இவர் கீர்த்தனை உருவில் பாடல்களை இசைநயம் விளங்கப் பாடியுள்ளார்.

'வீடும் அம்பலமாகி
நீடும் அந்தரமானீர்
வேளை பொல்லாப்பாகியோ'

என்றும்,

'உம்மைப் போல் ஆட்டையெடுத்து
அம்பலத்தில் நிற்பார் ஒருவரைக் காணேன்- ஐயா'

என்றும் பல பாடல்களை வஞ்சப் புகழ்ச்சியாக இசைச் சிறப்புடன் எழுதியுள்ளார்.

'பாருங்கள் வந்து பாருங்கள்
ஆட்டும் பாம்புப் பிடாரனையே'

என்ற இசைப்பாடல் தனிச்சிறப்புடையது. இவருடைய காலம் தியாகராஜரின் காலத்துக்கு முந்தியது. இனிய தமிழில் அருமையான இசையில் கர்னாடக இசைக்கு மிகப் பொருந்தும் பக்திச் சுவைமிக்க கீர்த்தனைகளை இவர் பாடித் தமிழர் இசைக்குப் பெருஞ்சேவை புரிந்துள்ளார்.

மாரிமுத்தா பிள்ளையின் இசைப் பாடல்களில் ஒன்றைக் கண்டு அதில் அமைந்துள்ள சிறப்புக்களைக் காண முயலலாம்.

ராகம்: எதுகுலகாம்போதி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

காலைத் தூக்கி நின்றாடுந் தெய்வமே - என்னைக்
கைதூக்கியாள் தெய்வமே.

அனுபல்லவி

வேலைத் தூக்கும் பிள்ளை-
தனைப் பெற்ற தெய்வமே
மின்னும் புகழ்சேர் தில்லை —
பொன்னம்பலத் திலொரு (காலைத்)

சரணங்கள்

(i) செங்கையில் மான்தூக்கி - சிவந்த மழுவுந் தூக்கி
அங்கத்தில் ஒருபெண்ணை - அநுதினமும் தூக்கி

கங்கையைத் திங்களைக் - கதித்த சடையில் தூக்கி
இங்குமங்குமாய்த் தேடி - இருவர் கண்டறியாத
(காலைத்)

(ii) நந்திமத் தளம்தூக்க - நாரதர் யாழ்தூக்க
தொந்தமென் றயன்தாளம் - சுருதியொ டுந்தூக்க
சிந்தைமகிழ்ந்து வானோர் - சென்னிமேல் கரந்தூக்க
முந்தும் •வலியுடைய - முயலகன் உனைத்தூக்க
(காலைத்)

(தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்; பக். 261)

சிதம்பரநாதனை மாரிமுத்தா பிள்ளை முழுமனத்துடன் நினைத்துப் பாடுகிறார். இசை இணைந்து உருகிப் பாடலில் பாய்கிறது. பாடினால் அதன் நயம் இனிது விளங்கும். கர்நாடக இசையில் பாடுவதற்குத் தமிழில் கீர்த்தனைகள் இல்லை என்று குறை படுவோர் மாரிமுத்தா பிள்ளையின் அருமையான பாடலை அறியாதவர்களாகத்தான் இருக்க வேண்டும். தியாகய்யருக்கு முன்பே இந்தத் திகட்டாதத் தமிழிசைப் பாடல்களை நல்ல கர்னாடக இசையில் மாரிமுத்தா பிள்ளைப் பாடிப் புகழீட்டி யுள்ளார்.

இறையுணர்வில் இசையைக் கலப்பதுடன் நகைச்சுவை யினையும் நயமாகக் கலந்து நல்ல பக்திப் பாடல்களை எழுதியுள்ள பெருமை மாரிமுத்தா பிள்ளைக்கு உண்டு. இறைவனை எள்ளி நகையாடும் போக்கிலுள்ள ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

ராகம்: ஆரபி தாளம்; ஆதி

பல்லவி

ஒருகால் சிவசிதம்பரம் என்று சொன்னால்
இருக்காது ஊழ்வினையே.

அனுபல்லவி

கருக்கா ரருக்கிது தெரியும்பொ துவில்ஒரு
காலைத் தூக்கிநின்ற கோலத்தை மனத்தில் வைத்து
(ஒருகால்)

சரணங்கள்

(i) சூழ்வலி யுடையஞ் சாக்கினி யிடைநின்று
சொரூபம் கரிவானேன் - மனை
வாழ்வை வெறுத்துக்கனி காயுஞ் சருகுத்தின்று
மாதவம் புரிவானேன் - பல
வேள்விகள் செய்தந்த ஓமகுண்டத்தில் நெய்யை
வீணிலே சொரிவானேன் - காதும்
வேள்வியில் லாதமுழு மேனிக ளாய்த்தலையில்
கிளைத்திட்ட சடைதனை வளைத்திட்டுத் திரிவானேன்
(ஒருகால்)

(ii) வேதமந் திரஞ்சொல்லி ஆயிரந் தொண்டன்புவி
மீதினில் விழுவானேன் - இரு
பாதமுஞ் சிவந்திடத் தலங்கள் தொறுந்திரிந்து
பலதெய்வம் தொழுவானேன் - கொல்லன்
ஊதும் துருத்திபோலே வாயுவைக் கும்பித்துடல்
யோகத்தில் எழுவானேன் - ஐந்து
பூதங்க ளுங்கலங்க அங்கபிர தட்சணமாய்ப்
புரண்டு புரண்டுமதி மருண்டெழு வானேன் (ஒருகால்)
(தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்; பக். 262)

மாரிமுத்தா பிள்ளையின் கீர்த்தனைகள் இசைச் சிறப்புடன் இலக்கியச் சிறப்பும் உடையவை என்பதை இந்தப் பாடல்களால் நன்கு அறியலாம். நல்ல தமிழ் நடையுள்ள இத்தகைய பாடல்களை மாணாக்கருக்கு அறிமுகப்படுத்த வேண்டியது கடமையாகும்.

முத்துத் தாண்டவரின் பாடல்

முத்துத் தாண்டவர் கர்னாடக இசையில் தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் பாடித் தமிழர் இசை வளர்த்தவர்களி முக்கியமான ஒருவர். இறைவனைப் பற்றி இன்னிசைப் பாடல்களை இனிது பாடியுள்ளார். தில்லை நடராஜரைப் பற்றிப் பாடிய ஒருபாடலைக் காணலாம்.

ராகம், மாயாமாளவ கௌளம் தாளம்; ஆதி

பல்லவி

ஆடிக்கொண்டார் அந்த வேடிக்கை காணக்கண்
ஆயிரம் வேண்டாவோ?

அனுபல்லவி

நாடித் துதிப்பவர் பங்கில் உறைபவர்
நம்பர் திருச்செம்பொன் அம்பலவாணர் (ஆடிக்)

சரணங்கள்

(i) பங்கய பாதச் சிலம்பசைந் தாட
பாதச் சதங்கைகள் கிண்கிணென ஆட
பொங்க முடனே யுரித்துத் தரித்த
புலித்தோல் அசைந்தாட
செங்கையில் ஏந்திய மான்மழு வாட
செம்பொற் குழைகள் முயலகன் ஆட
கங்கை யிளம்பிறைச் செஞ்சடை ஆடக்
கனக சபைதனிலே (ஆடிக்)

(ii) ஆரந வமணி மாலைகள் ஆட
ஆடும் அரவம் படம்வித் தாட
சீரணி கொன்றை மலர்த்தொடை ஆட
சிதம்பரத் தேர்ஆட
பேரணி வேதியர் தில்லைமூ வாயிரம்
பேர்களும் பூரித்துக் கொண்டு நின்றாட
காரணி காளி எதிர்த்துநின் றாடக்
கனக சபைதனிலே (ஆடிக்)
(தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்; பக். 260-261)

இந்தக் கீர்த்தனையின் அமைப்பு இசைக்கும் பொருள் பக்திக்கும் இணைந்து சிறப்பதைக் கண்டு முத்துத் தாண்டவரின் புலமையை அளவிடலாம். சரணத்தில் 'ஆட' என்பது இசை முடிவாக வந்து தாளக் கட்டுக்குத் துணை புரிவதை அறியலாம்.

இலக்குமண பிள்ளையின் இசைப்பாடல்கள்

இசைப்பாடல்களைத் தமிழில் பாடிச் சிறப்புற்ற மிக முக்கியமான கவிஞர்களில் தி. இலக்குமண பிள்ளை ஒருவர். கர்னாடக இசையில் மிகத் தேர்ச்சியுடையவர். அதில் பாடத் தகுந்த தமிழ்ப் பாடல்கள் இல்லை என்று சிலர் கூறியதைக் கேட்டுக் கர்னாடக இசையில் சிறப்பாகப் பாடத்தகுந்த பல பாடல்களை எழுதித் தமிழ் இசைச் சங்கத்துக்கு அனுப்பிய பாவலர். பல விதமான நூல்களையும் நாடகங்களையும் இயற்றியுள்ளதுடன் இசைப்பாடல்களையும் எழுதியுள்ளார்.

அவர் யாத்த தமிழ்த்தாய்ப் போற்றல் பாடல் ஒன்று கீர்த்தனையாக உள்ளது. அதைப் பார்க்கலாம்.

ராகம் : நாதநாமக்கிரியை தாளம் : ஆதி

பல்லவி

தாயைப் போற்றுங்கள்-நந்தமிழ்த்
தாயைப் போற்றுங்கள்-பைந்தமிழ்த் (தாயைப்)

அனுபல்லவி

தூய தொன்மொழி தொட்டிலில் நாம்கற்ற
நேய நன்மொழி நித்திய வான்மொழி (தாயைப்)

சரணம்

(i) மண்ணில் தலைசிறந்த வான்கவி கம்பர்
மக்கள் அறம்வகுத்த வள்ளுவத் தேவர்
ஒண்மணி வாசகர் நன்மணி வள்ளலார்
உத்தமராகிய இத்தகைய யோர்க்குற்ற (தாயைப்)

(ii) தேவர் விருப்புறு மூலர் மெய்ஞ்ஞானத்
தேற்றம் தரும்தா யுமானவர் தொண்டர்
யாவருக்கும் தலையாய கிழார் சங்கம்
ஏவிய கீரர் இப்பாவலரைத் தந்த (தாயைப்)

(iii) பொய்கொண்ட பூமியில் மெய்கண்ட தேசிகர்
புங்கவர் வான்றிரு மந்திரந் தந்தவர்
வைகுண்டம் காட்டிய வான்சட கோபர்
மன்குல சேகரர் இன்னவரைப் பெற்ற (தாயைப்)

(இலக்குமண பிள்ளை பாடல்கள், (1943)
பலதுறைப் பாடல்; பக். 139)

இந்தக் கீர்த்தனை இலக்கிய உணர்விலும் இசைச் சிறப்பிலும் நன்கு அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

புத்த பெருமான் சிந்து என்ற நூலில் கும்மி மெட்டு கொண்ட கீர்த்தனையை இலக்குமண பிள்ளை பாடி இருப்பதைப் பார்க்கலாம்.

கும்மி மெட்டு

தன்னனத் தானன்னத் தானா தன்னனத்
தன்னனத் தானன்னத் தானானா
தன்னனத் தானன்னத் தானா தன்னனத்
தன்னனத் தானன்னத் தானானா.

பல்லவி

புத்தர் பெருமானைப் போற்றிடுவோம்—அவர்
போதித்தவைகளை ஏற்றிடுவோம்

அனுபல்லவி

சித்தம் தெளிந்துயிர் யாவும் சுகம்பெற
உத்தம வாழ்வை உணர்த்தியவர் (புத்தர்)

சரணம்

எல்லா உயிரையும் நம்முயிர் போலவே
எண்ணிச் செயலுற்று வாழ்ந்திடுவோம்
கொல்லா விரதத்தைக் கொண்டிடுவோம்—அவர்
கொள்கைகள் யாவர்க்கும் கூறுவமே (புத்தர்)
(மேற்படி; பக். 165)

இவ்வாறு 126 சரணங்களாக வளர்ந்து இந்த நூல் முடிவுறுகிறது. அத்தனையும் இசைப்பாடல்கள். ஆலயத் திறப்பு என்ற பாடல் பகுதி நொண்டிச் சிந்துப் பாடலாகப் பாடப் பெற்றுள்ளது.

'கேளுமின் உலகோரே—முன்னே
கேட்டறியா இந்த நாட்டகத்தில்
மூள்கின்ற முன்னேற்றம்—செய்திகள்
முழுவதும் கேட்டுக் கைதொழு மின்களே

ஸ்ரீ ஜனகத் திருவும்—வாணியும்
சேர விளங்கும் இந்தச் சேரநாட்டில்
ராஜா ரவிவர்மன்—என்னும்
ராஜ கலைஞன் உலகம் புகழ்வோன்'(மேற்படி; பக். 106)

நொண்டிப் பாடல் கூற வந்த கருத்தை 101 பாடல்களில் விளக்கு கிறது. இலக்குமண பிள்ளை இவ்வாறு தமிழர் இசைக்குப் பாடல் களை எழுதித் தந்துள்ளார்.

பாரதியார் பாடலில் இசைத்தன்மை

பாரதியார் ஒரு தமிழர் இசைப புலவர். தமிழ் மக்களின் இசை யுணர்வை நன்குணர்ந்து பலவகையாகப் பாடல்களைப் புனைந்த வர். இசையில் மூழ்கித் தன் உள்ளத்தில் துளிர்த்தெழும் உணர்வு களுக்குப பாடல் உருக்கொடுத்துப பாவிசைத்து மகிழ்ந்த பாவலர். நாட்டுப் பற்று, தாய்மொழியுணர்வு, இறையுணர்வு, சமுதாய நோக்கு ஆகிய அனைத்தும் இசையாக ஊறி இனிய பாடல்களாக மாறிக கனிந்துள்ளன. மக்களை நினைத்து மக்களிசையில் மனம் ஈடுபட்டுக் கவிதைகள் உருவாகியுள்ளன.

பாரதியின் இசையீடுபாடு குயில் பாட்டில் நன்கு விளக்கப் பட்டுள்ளது. அவர் நாட்டுப் பாடலையும் நல்லவைப் பாடலையும் ஏற்றுப் பாடிய புலவர். இயற்கையின் ஒலியின்பத்தையும் இசையாக ஏற்றுப் பருகியுள்ளார். இயற்கை இசை, நாட்டுப்புறப் பாடலிசை, திருந்திய இசை ஆகிய மூன்றையும் முறையே மதித்துப் பாரதியார் சுவைத்துள்ளதைக் குயில் பாட்டில் குறித்துள்ளார்.

இயற்கையின் இன்னிசை (Music in Nature)

'கானப் பறவை கலகலெனும் ஓசையிலும்
காற்று மரங்களிடைக் காட்டும் இசைகளிலும்
ஆற்று நீரோசை அருவி யொலியினும்
நீலப் பெருங்கடலெந் நேரமும் தானிசைக்கும்
ஓலத் திடையே உதிக்கும் இசையினிலும்'
(குயில் பாட்டு; 28-32)

நாட்டுப்புறப் பாடலிசை (Folk-Music)

'மானிடப் பெண்கள் வளருமொரு காதலினால்
ஊனுருகப் பாடுவதில் ஊறிடுந்தேன் வாரியிலும்
ஏற்றநீர்ப் பாட்டின் இசையினிலும் நெல்லிடிக்கும்
கோற்றொடியார் குக்குவெனக் கொஞ்சும் ஒலியினிலும்

சுண்ண மிடிப்போர் தஞ்சுவை மிகுந்த பண்களிலும்
பண்ணை மடவார் பழகு பலபாட்டினிலும்
வட்டமிட்டுப் பெண்கள் வளைக்கரங்கள் தாமொலிக்கக்
கொட்டி யிசைத்திடுமோர் கூட்டமுதப் பாட்டினிலும்'
(மேற்படி; 33-40)

காதற் பாட்டு, ஏற்றப்பாட்டு, உலக்கைப் பாட்டு, சுண்ணப் பாட்டு, உழவர் பாட்டு, கும்மிப் பாட்டு ஆகியவற்றைப் பற்றி இவ்வடிகளில் பாரதியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

திருந்திய இசை (Classical music)

இசையரங்கங்களில் சீராக்கப் பெற்ற இசை அமைப்புக்களில் திருந்திய இசையாகப் (classical music) பாடுவதை அவையிசை என்று குறிப்பிடலாம். இதில் பண்ணிசை, தாளவிசை ஆகியவை மனிதக் குரலாலும் கருவி ஒலியாலும் விதிமுறைகளுக்கு உட்பட்டுத் திருத்தமாக இசைக்கப்படும். இதைப் பற்றிப் பாரதியார் கூறுவதைப் பார்க்கலாம்.

'வேயின் குழலொடு வீணை முதலா மனிதர்
வாயினிலுங் கையாலும் வாசிக்கும் பல்கருவி'
(மேற்படி; 41-42)

மூவகையான இசை நாட்டிலும் காட்டிலும் கேட்கும். அத்தகையப் பாட்டினில் நெஞ்சைப் பறிகொடுத்துப் பாடுகிறார். பாரதி பாடியுள்ள இசைப் பாடல்கள் அனைத்தும் இவற்றின் அடிப்படையானவை. இசையாக இனிக்கும் எந்த ஒலியையும் பாரதி ஒதுக்காமல் இன்சுவையாக ஏற்று மகிழ்கிறார்.

பாட்டின் சுவையை அனைத்துயிரும் அறியும். அதில் அமுதம் ஊறிப் பாயும்.

'காட்டில் விலங்கறியும்
கைக்குழந்தைத் தானறியும்
பாட்டின் சுவையதனைப்
பாம்பறியும் என்றுரைப்பார்' (மேற்படி; 57-58)

இசையின் ஆற்றல்

தன்னை மறக்கச் செய்யும் தனிப்பெரும் ஆற்றல் இசைக்கு உண்டு. பாடலைக் கேட்டு நிற்கும் பாரதியின் நிலையை அவரே கூறுகிறார்.

'பாட்டு முடியும்வரை
பாரறியேன் விண்ணறியேன்
கோட்டுப் பெருமரங்கள்
கூடிநின்ற காவறியேன்
தன்னை அறியேன்
தனைப்போல் எருதறியேன்
பொன்னை நிகர்த்தகுரல்
பொங்கிவரும் இன்பமொன்றே
கண்டேன் படைப்புக்
கடவுளே நான்முகனே' (மேற்படி; 71-75)

படைப்புக் கடவுளின் சாதனைகளில மிகவியப்பானது இசையே ஆகும் என்பது பாரதியின் துணிவான கருத்து.

'ஆனாலும் நின்றன்
அதிசயங்கள் யாவினுமே
கானாமுதம் படைத்த
காட்சிமிக விந்தையடா' (மேற்படி; 93-94)

பாட்டு மிகவும் வியப்பானது. சிறப்பானது. அதை விடவும் வியப்பானதும் சிறப்பானதும் வேறு எதுவும் இல்லை என்று பாரதி கூறுகிறார்.

'காட்டு நெடுவானம்
கடலெல்லாம் விந்தையெனில்
பாட்டினைப்போல் ஆச்சரியம்
பாரின்மிசை இல்லையடா' (மேற்படி; 95-96)

இசையின் இன்பம்

இசையின் இன்பத்தை அளக்க முடியாது. அது உள்ளத்தை ஊடுருவி உணர்ச்சியைத் தட்டியெழுப்பித் தரமான இன்பத்தைக் குறைவின்றி வழங்குகிறது. இதனைப் பாரதியார் வியப்பாக உணர்ந்து விரிவாக விளக்குகிறார்.

'பூதங்கள் ஒத்துப்
புதுமைதரல் விந்தையெனில்

நாதங்கள் சேரும்
  நயத்தினுக்கு நேராமோ?
ஆசைதருங் கோடி
  அதிசயங்கள் கண்டதிலே
ஓசைதரும் இன் பம்
  உவமையிலா இன்பமன்றோ!' (மேற்படி; 97-100)

இசையைப் பற்றி இவ்வாறு விளக்க ஓர் இசைச் சுவைஞனால் மட்டுமே முடியும். பாரதியார் இசையை எப்படிச் சுவைத்து எவ்வாறு மதித்து எந்த அளவுக்கு ஈடுபட்டு அதில் தன் மனதைப் பறிகொடுத்துள்ளார் என்பது இவற்றால் நன்கு புரியும். இசையின் தன்மைகளை மிகச் சிறப்பாகப் பாரதி இவற்றால் விளக்கி விடுகிறார்.

பாரதியாரின் பல்வகை இசைப் பாடல்கள்

இசை எதிலிருந்து எப்படிக் கனிந்தாலும் அதனை அப்படியே ஏற்று பாரதியார் சுவைத்து மகிழ்ந்துள்ளார். இசையாக ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கி அது பிறக்கும் வாயில்களைக் கொண்டு முறையாகப் பிரித்தறிந்து சுவைப்பதுடன் அந்தந்த முறைகளில் பல வகை இசைப் பாடல்களைச் சுவை ததும்பப் பாடியும் மகிழ்ந்துள்ளார். அவருடைய இசைப் பாடல் வகைகளைப் பிரித்துக் காண முயல்வது தமிழர் இசைக்கு நன்கு உதவுவதாகும்.

(i) கீர்த்தனைகள்

ராகம் தாளம் பொருந்த பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணங்கள் அமைப்பில் இசை நிறைந்த இன்னிசைப் பாடல்கள் பலவற்றைக் கீர்த்தனைகளாகப் பாரதி பாடித் தமிழர் இசைக்கு உரமும் உயர்வும் கொடுத்துப் புகழ் ஈட்டியுள்ளார். சில கீர்த்தனைகளில் அனுபல்லவி இல்லாமலும் பாடியுள்ளார். அவருடைய ஒரு கீர்த்தனையைக் காணலாம்.

ராகம் : பியாக் தாளம் : திஸ்ர ஏகம்

பல்லவி

பாரத சமுதாயம் வாழ்கவே—வாழ்க வாழ்க
பாரத சமுதாயம் வாழ்கவே—ஜய ஜய ஜய (பாரத)

அனுபல்லவி

முப்பது கோடி ஜனங்களின் சங்கம்
முழுமைக்கும் பொதுவுடைமை
ஒப்பிலாத சமுதாயம்
உலகத் துக்கொரு புதுமை—வாழ்க (பாரத)

சரணம்

மனித ருணவை மனிதர் பறிக்கும்
வழக்கம் இனியுண்டோ
மனிதர்நோக மனிதர் பார்க்கும்
வாழ்க்கை இனியுண்டோ—புலனில்
வாழ்க்கை இனியுண்டோ—நம்மிலந்த
வாழ்க்கை இனியுண்டோ
இனிய பொழில்கள் நெடிய வயல்கள்
எண்ணரும் பெருநாடு
கனியும் கிழங்கும் தானியங்களும்
கணக் கின்றித் தருநாடு—இது
கணக் கின்றித் தருநாடு—நித்தநித்தம்
கணக் கின்றித் தருநாடு வாழ்க! (பாரத)
(பாரதி பாடல்கள்; பா. 17)

இந்தக் கீர்த்தனையில் நான்கு சரணங்கள் உள்ளன. இனிய இசையில் அரிய கருத்துக்களைத் தருகிறார். பாடல் அமைப்பைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் கருத்தை இசைக்குள் அடக்கி, இனிது காட்டுகிறார். உணர்வை இசையாக வடித்துக் கவிதைக்குள் அடக்கித் தருவது பாரதியாரின் இசைப் பாடல்களின் தனித்தன்மை யாகும்.

(2) கண்ணிகள்

ஈரடிகளில் கண்ணிகளை அமைந்து இசைப்பாடல்களைப் பாரதியமைத்துள்ளார். 'சுதந்திரப் பயிர்' என்ற பாடல் அவ்வாறு அமைந்தது.

(i) 'தண்ணீர்விட் டோவளர்த்தோம்
சர்வேசா இப்பயிரைக்
கண்ணீரால் காத்தோம்
கருகத் திருவுளமோ

(ii) எண்ணமெலாம் நெய்யாக
எம்முயிரி னுள்வளர்ந்த
வண்ண விளக்கி.'.து
மடியத் திருவுளமோ

(iii) ஓராயிர வருடம்
ஓய்ந்து கிடந்தபினர்
வராது போலவந்த
மாமணியைத் தோற்போமோ'

(பாரதியார் பாடல்; பா. 27)

(3) இராகமாலிகை

'பாரத தேவியின் திருத்தசாங்கம்' (பா. 13) என்ற பாடலைப் பாரதியார் காம்போதி, வசந்தா, மணிரங்கு, சுருட்டி, கானடா, தன்யாசி, முகாரி செஞ்சுருட்டி, பிலகரி, கேதாரம் ஆகிய பத்து ராகங்களில் மாலிகையாகப் பாடியுள்ளது அவருடைய இசைத் திறனைக் காட்டுவதாகும். இந்த ராகங்களை அவர் அமைத்துள்ள முறையில் ஒரு சிறப்பு காணப்படுகிறது. ஒன்றுக்கு ஒன்று இசை வேறுபாடு மிகுந்தவைகளாக இருப்பதினால் அவற்றின் நிறம் தனித்துவமாகத் தோன்றிப் பாடிக் கேட்பதற்குச் சுவையாக இருக்கும். ஒத்த இசையுடைய ராகங்களை அடுத்து இணைப்பது இராகமாலிகையின் சிறப்பைக் குன்றச் செய்வதாகும். பாரதியின் இந்த இராகமாலிகை நயமானதாக அமைந்துள்ளது.

(4) மெட்டமைப்புப் பாடல்

பாரதி தானே மெட்டமைத்துப் பாடல்களைப் புனைந்து பாடியுள்ளார். 'தமிழ்மொழி வாழ்த்து' என்ற பாடல் அவ்வாறு அவரால் மெட்டமைத்துத் தரப்பட்டுள்ளது.

மெட்டு

தான தனத்தன தான தனத்தன
தான தந்தான

பாடல்

(i) வாழ்க நிரந்தரம் வாழ்க தமிழ்மொழி
வாழிய வாழியவே!

(ii) வான மளந்த தனைத்தும் அளந்திடும்
வண்மொழி வாழியவே
(பாரதியார் பாடல்கள்; பா.23)

தரப்பட்டுள்ள மெட்டைப் பாடலுடன் பொருத்திப் பாடினால் இசை சரியாக அமையும்.

(5) பழைய பாடலிசையைப் பின்பற்றல்

புகழ் பெற்ற இசைப்பாடல்களின் இசையை ஏற்று அவற்றுக்குத் தக்கவாறு பாடல்களைப் புனைவது ஒரு வழக்கம். பாரதியார் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையி லுள்ள சில பாடல்களின் இசையமைப்பைப்பின் பற்றித் தன்னுடைய இசைப்பாடல்கள் சிலவற்றை எழுதியுள்ளார். அது மக்களுக்குப் பிடித்த இசையமைப்பு என்பதினால் அவ்வாறு அவர் செய்திருக்க லாம்.

'சுதந்திரப் பெருமை' (பா.26) என்ற பாடலைத்,

'தில்லை வெளியிலே கலந்துவிட்டாலவர்
திரும்பியும் வருவாரோ'

என்னும் வர்ணமெட்டில் அமைத்துள்ளார். 'நாம் என்ன செய்வோம்' (பா.36) என்ற பாடலை,

'நாம் என்ன செய்வோம் புலையரே - இந்தப்
பூமியி லில்லாத புதுமையைக் கண்டோம்'

என்ற வர்ணமெட்டில் பாடவேண்டும் என்று குறித்துக் காட்டுகிறார். கோபால கிருஷ்ணபாரதியின் பாடலிசையில் பாரதி யாருக்குப் பெரும் ஈடுபாடு இருந்ததை இம்முறையானது செவ்வனே வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறது.

'தொண்டு செய்யும் அடிமை' (பா.34) என்ற பாடலில் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனத்திலுள்ள 'மாடுதின்னும் புலையா- உனக்கு மார்கழித் திருநாளா' என்ற பாட்டின் இசை இணைக்கப் பட்டுள்ளது. பாடலைக் காணின் பாரதி பின்பற்றிய முறை விளங்கும்.

'தொண்டு செய்யும் அடிமை - உனக்குச்
சுதந்திர நினைவோடா?
பண்டுகண்ட துண்டோ - அதற்குப்
பாத்திர மாவாயோ? (தொண்டு)
(பாரதியார் பாடல்கள்; பா. 34)

பாடலிசையுடன் பாடலமைப்பையும் பின் பற்றியிருக்கும் பான்மை யைக் காணலாம்.

'கோக்கலே சாமியார் பாடல்' (பா.33) என்பதில் பாரதியார் வள்ளலாரின்,

'கனங்கமறப் பொதுநாடனம் நான்
கண்டுகொண்ட தருணம்'

என்ற பாடலையும், 'தாயின் மணிக்கொடி' (பா.14) என்ற பாடலில் தாயுமானவரின் ஆனந்தக் களிப்பு மெட்டையும் பாரதியார் பின் பற்றியுள்ளார். முன்னுள்ள நல்ல பாட்டிசைகளைப் பின்பற்றும் வழக்கம் உண்டு. அதனைக் கைக்கொண்டு இவ்வாறு பாரதி பாடியுள்ளார்.

(6) கிளிக் கண்ணிகள்

கிளிக் கண்ணிகள் தமிழ்மொழியில் பல சிற்றிலக்கியங்களில் காணப்படுவது. அதன் இசை பாமர மக்களைக்கவருவது. 'நடிப்புச் சுதேசிகள் (பா.40) என்ற பாடலைக் கிளிக்கண்ணிகளாகப் பாரதி பாடியுள்ளார்.

'நெஞ்சில் உரமுமின்றி நேர்மைத் திறமுமின்றி
வஞ்சனை சொலவா ரடீ - கிளியே
வாயச்சொல்லில் வீரரடீ!

கூட்டத்திற் கூடிநின்று கூவிப் பிதற்றலன்றி
நாட்டத்திற் கொள்ளா ரடீ—கிளியே
நாளில் மறப்பா ரடீ!

(மேற்படி; பா. 40)

இப்பாடலின் இசை அதைப் படிக்கும் போதே தோன்றும். இனிய ஓட்டமாக இசை பாயும் பாடல் இது.

(7) காவடிச் சிந்து

அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் பாடலமைப்பும் இசையமைப் புமுடைய காவடிச் சிந்தை மக்கள் மிகவும் விரும்புவதினால் அதில் பாரதியார் பாடியுள்ளார். 'எங்கள் தாய்' (பா.9) அந்த அமைப்பில் உள்ளது.

'தோன்று நிகழ்ந்த தனைத்தும் உணர்ந்திடு
சூழ்கலை வாணர்களும்—இவள்
என்று பிறந்தவள் என்றுணராத
இயல்பினளாம் எங்கள் தாய்.

யாரும் வகுத்தற் கரிய பிராயத்த
ளாயினு மேயெங்கள் தாய்—இந்தப்
பாருள்எந் நாளுமோர் கன்னிகை என்னப்
பயின்றிடு வாளெங்கள் தாய்'

(மேற்படி; பா. 9)

காவடிச் சிந்தில் பாடியுள்ள 'மஹா காளியின் புகழ்' (பக்திப் பாடல்கள், பா. 38) அமைப்பிலும் இசையிலும் மாறியிருப்பதைக் காணலாம்.

'காலமாம் வனத்தி லண்டக் கோலமா மரத்தின்மீது
காளிசக்தி யென்றபெயர் கொண்டு—ரீங்
காரமிட் டுலவுமொரு வண்டு—தழல்
காலும் விழி நீலவண்ண மூலத்து வாக்களெனும்
கால்களா றுடையதெனக் கண்டு — மறை
காணுமுனி வோருரைத்தார் பண்டு.'

(மேற்படி; பக்திப் பாடல்கள்; பா. 38)

இந்தக் காவடிச் சிந்தையும் முன்னதையும் ஒப்பிட்டு இரண்டுக்குமுள்ள வேறுபாட்டைக் கண்டு அறியலாம். இரண்டாம் பாடல் ஆனந்த பைரவி ராகம் ஆதி தாளத்தில் அமைந்ததாகும்.

(8) நொண்டிச் சிந்து

'பாரத ஜனங்களின் தற்கால நிலைமை' என்ற பாடல் (தேசீய கீதங்கள். பா. 15) நொண்டிச் சிந்தில் அமைந்தது.

'நெஞ்சு பொறுக்கு திலையே — இந்த
நிலைகெட்ட மனிதரை நினைந்து விட்டால்
அஞ்சியஞ்சிச் சாவார் — இவர்
அஞ்சாத பொருளில்லை அவனியிலே

வஞ்சனைப் பேய்கள் என்பார்—இந்த
மரத்தில் என்பார் அந்தக் குளத்தில் என்பார்
துஞ்சுது முகட்டில் என்பார்—மிகத்
துயர்ப்படுவார் எண்ணிப் பயப்படுவார் (நெஞ்சு)
(தேசீய கீதங்கள்; பா. 15)

காவடிச் சிந்தும் நொண்டிச் சிந்தும் அமைப்பிலும் இசையிலும் வேறுபடுவதை மிகவும் தெளிவாகக் காணலாம்.

(9) பள்ளுப் பாட்டு

பள்ளுப் பாட்டு பள்ளர் இசையமைப்பை உடையது. பள்ளு நாடகங்களில் சில பாடல்கள் இவ்வாறு அமையும். பாரதியார் 'சுதந்திரப் பள்ளு' என்ற பாடலைப் பல்லவி, சரண அமைப்பில் பாடியுள்ளார்.

ராகம்: வராளி தாளம்: ஆதி

பல்லவி

ஆடுவோமே பள்ளு பாடுவோமே
ஆனந்த சுதந்திரம் அடைந்து விட்டோ மென்று (ஆடு)

சரணம்

பார்ப்பானை ஐயரென்ற காலமும் போச்சே—வெள்ளைப்
பரங்கியைத் துரையென்ற காலமும் போச்சே-பிச்சை
ஏற்பாரைப் பணிகின்ற காலமும் போச்சே— நம்மை
ஏய்ப்போருக் கேவல் செய்யும் காலமும் போச்சே (ஆடு)
(தேசீய பாடல்கள்; பா. 31)

இசை நன்கு அமைந்த பாடல். கீர்த்தனையமைப்பில் இருந்தாலும் இசையாலும் இயல்பாலும் பள்ளுப் பாட்டாகி விடுகிறது.

(10) கும்மிப் பாட்டு

'பெண்கள் விடுதலைக் கும்மி' பழமையான கும்மிப் பாடல் அமைப்பைச் சேர்ந்தது.

'கும்மியடி தமிழ்நாடு முழுதும்
குலுங்கிடக் கைகொட்டிக் கும்மியடி
நம்மைப் பிடித்த பிசாசுகள் போயின
நன்மை கண்டோ மென்று கும்மியடி (கும்மி)

கும்மிப் பாடல் அமைப்பில் வள்ளலார் போன்றவர்களும் பாடியுள்ளனர். பாரதியார் இன்னும் பல வகையான இசைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். சில பாடல்கள் பலவித இசையமைப்பில் பாடக் கூடியதாக உள்ளன. 'செந்தமிழ் நாடென்னும் போதினிலே' என்ற பாடலை மூன்று விதமாகப் பாடுவதைக் கேட்கலாம். புது முறையான இசைப் பாடல்களும் உள்ளன. ஆனாலும் பாரதி மிகுதியாக மக்கள் விரும்பும் இசைகளையே மிகுதியாக ஏற்றுப் பாடியுள்ளார்.

(11) குடுகுடுப்பைப் பாட்டு

'புதிய கோணங்கி' என்ற பாடல் குடுகுடுப்பைப் பாட்டின் இசையாக அமைந்தது.

'குடுகுடு குடுகுடு குடுகுடு குடுகுடு
நல்லகாலம் வருது நல்லகாலம் வருது
சாதிகள் சேருது சண்டைகள் தொலையுது
சொல்லடி சொல்லடி சக்தி மகாகாளி
வேதபுரத் தாருக்கு நலல்குறி சொல்லு

(மேற்படி; பல்வகைப் பாடல்கள்; பா. 11)

குடுகுடுப்பைக்காரன் பாடுவது போல் அதே இசையில் தன் கருத்துக்களை இணைத்துச் சுவைபடப் பாடும் பாடலாக இது காணப்படுகிறது.

(12) உரையாடல் பாட்டு

இருவரோ மூவரோ உரையாடுவது போன்று நாடகத் தன்மையுடன் பாடல் பாடி இசை கூட்டியுள்ளார். நயமான அமைப்பாகக் காணப்படுகிறது. 'வேள்வித் தீ' என்ற பாடல் ரிஷிகளும் அசுரரும் உரையாடுவது போன்ற அமைப்பில் உள்ளது. ராக தாளச் சிறப்புடன் இது காணப்படுகிறது.

ராகம்: நாதநாமக்கிரியை தாளம்: சதுஸ்ர ஏகம்

உரையாடல் பாட்டு

ரிஷிகள்: எங்கள் வேள்விக் கூடமீதில்
ஏறுதே தீ தீ — இந்நேரம்
பங்க முற்றே பேய்க ளோடப்
பாயுதே தீ தீ — இந்நேரம்.

அசுரர்: தோழரே நம்மாவி வேவச்
சூழுதே தீ தீ — ஐயோ நாம்
வாழ வந்த காடு வேவ
வந்ததே தீ தீ — அம்மாவோ

(மேற்படி; பக்திப் பாடல்கள்; பா. 75)

இவ்வாறு மாறி மாறிப் பாடும் இசையமைப்பில் பாரதி தன்னுடைய கருத்துக்களைச் சுவைபடக் கோர்த்து விடுகிறார். பாடலும் கேட்பதற்கு மிகவும் இனிதாக அமைந்து விடுகிறது.

பாரதியார் இசைக்கு மிகவும் சிறப்புக் கொடுத்துத் தன் பாடல்களை அமைத்துள்ளார் என்பதை அவருடைய பாடல்கள் அனைத்தும் நன்கு காட்டுகின்றன. இசையால் உணர்வை இலகுவில் விளக்க முடியும் என்பதை உறுதியாக நம்பிப் பாரதியார் இம்முறையைக் கையாண்டுள்ளதாகக் கருதலாம். தமிழ் நாட்டில் நடைமுறையில் உள்ள இசையமைப்புக்கள் அனைத்தையும் ஏற்க அவருடைய மனம் நாடியுள்ளது. இருக்கும் அமைப்பில் தனக்கு வாய்ப்பாக உதவும் முறையில் சில மாற்றங்கள் செய்யவும் பாரதி தயங்கவில்லை.

'ஆறு துணை' என்ற பராசக்திப் பாடல் அவர் தம் சொந்த முறையில் அமைத்த பாடலாகத் தோன்றுகிறது.

'ஓம்சக்தி ஓம்சக்தி ஓம்—பராசக்தி
ஓம்சக்தி ஓம்சக்தி ஓம்.
ஓம்சக்தி ஓம்சக்தி ஓம்
ஓம்சக்தி ஓம்சக்தி ஓம்

இப்பகுதி பல்லவியின் இடத்தில் அமைக்கப்பட்டு அதன் பயனைத் தருகிறது. பொதுவாக இவ்வாறு பல்லவிகளை அமைப்பதில்லை. பாரதி தன்னுடைய கருத்துக்கு அழுத்தம் கொடுப்பதற்காக இவ்வாறு பல்லவியை அமைத்துக் கொள்கிறார். பின்னர் சரணப் பகுதி தொடர்கிறது.

'கணபதி ராயன்—அவனிரு
காலைப் பிடித்திடுவோம்
குணமுயர்ந் திடவே—விடுதலை
கூடி மகிழ்ந் திடவே (ஓம் சக்தி)

சொல்லுக் கடங்காவே—பராசக்தி
    சூரத் தனங்க ளெல்லாம்
வல்லமை தந்திடுவாள்—பராசக்தி
    வாழி யென்றே துதிப்போம் (ஓம்சக்தி)

(மேற்படி; பக்திப்பாடல்கள்; பா. 65)

இந்த இசைப்பாடலைக் கீர்த்தனையாகக் கருத முடியாது. ஆனால் கீர்த்தனை போன்றும் உள்ளது. இசையமைப்பு, கருத்து ஏற்பு ஆகியவற்றுக்கு ஏற்றதாக உள்ளது. இவ்வாறு பலவகையான அமைப்புக்களுடன் பாரதி இசைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ளார். அவரால் தமிழர் இசை ஆக்கம் பெற்றுள்ளது என்பது உறுதி.

மதுர பாஸ்கரதாசின் இசைப்பாடல்கள்

நாட்டுப் பற்றும் முத்தமிழுணர்வும் இறைப்பற்றும் ஒருங்கே இணைந்த மதுரை பாஸ்கரதாஸ் சிறந்த இன்னிசைப் பாடற் புலவராகத் திகழ்ந்தவர். தமிழ் நாடகக் கலை அவரைக் கவர்ந்தது. நாட்டு விடுதலை உணர்வு அவருடைய உள்ளத்தில் வேகவுணர்வாகக் கனன்றது. தமிழ் மொழிப் புலமையும் பாடல் புனையும் திறனும் அவருக்கு வாய்ப்பாக அமைந்தன. இத்தகைய ஆக்கப் பின்னணியில் அவர் இசைப்பாடல்களை எழுதிக் குவித்தார்.

கதிர்காமத்திலுள்ள முருகனைப் பற்றுடன் நினைத்துப் பாடிய ஒரு இசைப்பாடலைக் காணலாம்.

'கதிர்காமக் கந்தசாமி
கண்ணான லங்கைபுரி
கார மிகுந்திடு சூரர் குலந்தனை
வேரறக் கொன்ற உதார நிரந்தரன்
கண்டு என்னாளும் செய்வம் தொண்டு
மணம்கமழ் திருமதுரித சமரச பாஸ்கரன்
தமிழ்த்திருத் தொண்டு (கதிர்)

(பாஸ்கரதாசர் பாடல்கள்)

இசையமைப்புடன் கூடிய இறையுணர்வுப் பாடலாக இது விளங்குகிறது. பஞ்சாப் படுகொலையைக் கண்டித்து நாட்டு விடுதலை உணர்வில் பாடிய பாடலைப் பார்க்கலாம்.

('பூங்கா விநோதமே' என்ற மெட்டு]

பல்லவி

பஞ்சாப் படுகொலை பாரில் கொடியது
டயர் மடமதியது (பஞ்)

அனுபல்லவி

அஞ்சாப் பெரும் வம்பனின்
அறநெறி தவறியக் கொடியவன்
டயர் செய்த (பஞ்)

மகுடங்கள்

(i) படைக்கலத்தினில் அடைக்கலமென
மடக்கலத்துடன் இடுக்கலாஃது (பஞ்)
(ii) இரத்த ஆறு பெருக்கெடுத்திட
சித்திரவதை எதிர்த்தெனக் கொலும் (பஞ்)

(iii) இந்தியர்கள் அலைந்து வாழ்ந்திட
நொந்து கரைந்திட வந்தே செய்தனர் (பஞ்)

(iv) கற்புக்கரசியர் பொற்பழித்திடக்
கற்பழித்தது செப்பத்துயரம்
படுக்கச் சொல்லிக் கைமணிக் கட்டுகளை
ஒடுக்கிக் கட்டிவில் பிடித்திழுத்தனர் (பஞ்)

இப்பாடலைத் தொடர்ந்து இன்னொரு பாடல் பாஸ்கரதாசரின் கொதிப்பின் இசைவுருவாக உள்ளது.

'கொடுமை கொடுமை கொடுமையே—பஞ்சாபில் நடந்த
கொடுமை கொடுமை கொடுமையே!
கடுமையான ராணுவச் சட்டம்.'

இப்பாடலில் கலந்துள்ள துன்பவுணர்வையும் இனிய இசையையும் கண்டு சுவைக்கலாம். வங்காளம் தந்த தலைவர் சித்தரஞ்சன் தாஸ் மறைவுக்காக மனம் வருந்திப் பாடுகிறார்.

'இந்துநேச வங்கதேச பந்துவை இழந்தனம்
என்னகாலம் என்றுஓலம் இட்டுமே தளர்ந்தனம்(இந்து)

செந்திரு மடந்தை வாழும் தீரசித்த ரஞ்சனன்
சீர்மிகுந்த பாரதத்தாய் திலகநேத்ர அஞ்சனன் (இந்து)

ஈடில்லாத் தங்கம்—எதிரிக்கோர் தங்கம்
கிரீடிபோல் அங்கம்—கீர்த்திப் பிரசங்கம்
கேட்டபேர் கண்ணீர் வடிக்க
நாட்டுளோர் மனம் துடிக்க (இந்து)

பாடல் இவ்வாறு வளர்கிறது. நாட்டுப்பற்றின் உச்சநிலை உணர்வில் இசைப் பாடல்களை அள்ளிக் கொட்டியுள்ளார். அவற்றை அதே உணர்வுடைய நாடக நடிகர் எஸ். எஸ். விஸ்வநாத தாஸ் பாடியுள்ளார். மக்கள் உணர்வு துடிக்கக் கேட்டுள்ளனர். அவருடைய தமிழர் இசைச் சேவை மதிக்க வேண்டியதாகும்.

பாடலும் தொகையறாவும் கலந்து பாடும் ஒரு முறை சுவையானது. உணர்ச்சியைக் கிளறுவது. அத்தகைய பாடல் ஒன்றை, பகவத்சிங் தூக்கிலிடப்பட்ட போது பாஸ்கரதாஸ் பாடுகிறார்.

(பாடல்)

'சிறைவாயில் கண்ணீர் வடித்தாள்
பாரத மாதா (சிறை)

கறையொன்று மில்லாக் காளையர் மூவரைக்
கழுத்தை அறுத்ததினாலே கவலை கொண்டே (சிறை)

(தொகையறா)

மறந்திட முடியாத நம்மாதாவின் சேவையில்
மனம்வைத்து முயன்றதாலே
பெறற்கரிய பகவத்சிங் ராஜகுரு சுகதேவைப்
பிரிந்தே வருந்துகிறாள் நம்அன்னை பாரதமாதா!

(பாடல்)

குற்றம் ஒருவர்புரிய மற்றவரையே வதைக்கும்
கொடியவர் செயலதனால் குவலயத்தில் (சிறை)

இதனை அடுத்துத் தொகையறாவும் அதற்குப் பின் பாடலாக வும் இந்த இடைப்பாடல் அமைந்து இசைநயத்தாலும் இசைவேறு பாட்டாலும் வேக வெறியேற்றும் போக்கைக் காணலாம். இத்தகைய பாடல்கள் மக்கள் முன்னிலையில் பாடப்படும் போது அவர் களுடைய உள்ளம் எத்தகைய உணர்வுக்கு ஆட்படும் என்பதைக் கருதலாம். பாஸ்கரதாஸ் தமிழிசையில் ஒரு வேகமான விழிப்பு உணர்வை ஊட்டிய பாவலர்.

தமிழ் நாட்டின் தேசிய எழுச்சிக்கு இவரது பாடல்கள் மிகப் பலமுடைய உந்தாற்றலாக விளங்கின. பல்வேறு உணர்வுகளில் இவருடைய பாடல்கள் உருவாக்கப் பெற்றுள்ளன. இசைக் கலை யுணர்வு இவருக்கு இருந்ததினால் இத்தகையப் பாடல்களை எழுதினார். அவரைப் போன்று மக்களுக்கும் இசையுணர்வு இருந்ததினால் அவருடைய பாடல்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டன.

கவிமணியின் பாடலிசை

குழந்தைக் கவியாகவும் சிறந்த கவிஞராகவும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் விளங்கிய கவிமணி தேசிக விநாயகம் பிள்ளையின் பாடல்களில் இலக்கிய நயமும் இன்னிசைத் தன்மையும் இனிது இணைந்து விளங்கின. அவர் தனியாக இன்னிசைப் பாடல்களைச் சிறந்த கீர்த்தனங்களாகக் கர்நாடக இசையமைப்பில் தந்து புகழ் சூட்டியுள்ளார். அவருடைய கீர்த்தனங்கள் தேவியின் கீர்த்தனங்கள் என்ற தலைப்பில் நூலாக வெளிவருவதற்கு முன்னர் கலைமகள் இதழில் மாதம் ஒன்றாக வெளிவந்து தமிழர்களுக்கு இசை விருந்து பரிமாறியது.

கவிமணியின் இலக்கியப் பாடல்களும் இசைச் செல்வங்களாக விளங்கின. சிறுவர்கள் பாடல்கள் அவர்களுக்கு ஏற்ற இசையமைப் பிலும் மற்றவை அவற்றுக்குத் தக்க இசையிலும் பாடலாகிப் பவனி வந்தன. தமிழக நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் கவிமணியைக் கவர்ந்துள்ளமையால் அவற்றிலுள்ள இசைமுறைகளையும் அவர் சில பாடல்களில் பின்பற்றியுள்ளார்.

பாரதியைப் புகழ்ந்து பாடிய ஒரு பாடலைக் கண்டு அதன் இசை நயத்தைத் துய்க்கலாம்.

'பாட்டுக் கொருபுலவன் பாரதி அடா—அவன்
பாட்டைப் பண்ணோடொருவன் பாடினான் அடா!
கேட்டுக் கிறுகிறுத்துப் போனேனே அடா—அந்தக்
கிறுக்கில் உளறுமொழி பொறுப்பாய் அடா!

'சொல்லுக்குச் சொல் அழகும் ஏறுமே அடா!—கவி
துள்ளும் மறியைப்போலே துள்ளுமே அடா!
கல்லும் கனிந்துகனி யாகுமே அடா! பசுங்
கன்றும்பால் உண்டிடாது கேட்குமே அடா!'
(மலரும் மாலையும்; பா. 100)

இந்தப் பாடலில் உணர்ச்சி உள்ளது. இசை நன்கு அமைந் துள்ளது. பொருள் சுமையேறிக் காணப்படுகிறது. நாட்டுப் புறப் பாடலின் இசை கேட்கிறது. அமைப்பு தோன்றுகிறது. இது கவி மணியின் இசைப்பாடல்களில் ஒருவகை.

மழலை பேசும் சிறுவர்கள் மகிழ இசைகூட்டிப் பாடியுள்ள ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

'கண்ணே மணியே முத்தம் தா
கட்டிக் கரும்பே முத்தம் தா
வண்ணக் கிளியே முத்தம் தா
வாசக் கொழுந்தே முத்தம் தா
தேனே பாலே முத்தம் தா
தெவிட்டாக் கனியே முத்தம் தா
மானே மயிலே முத்தம் தா
மடியில் வந்து முத்தம் தா'
(மலரும் மாலையும்; பா. 203; 204)

எளிமையான சொற்களில் இனிமையான பொருளை அமைத்து இன்சுவையூட்டிக் குழந்தைகளை மனமகிழ்ச்சியுடன் பாடிக் களிப்படைய செய்யும் பாடலாக இது விளங்குகிறது. இவ்வாறு பிள்ளைச் செல்வங்கள் பிரியங் கொள்ளுமாறு பலவகையான இசைப் பாடல்களை எளிய அமைப்பில் கவிமணி பாடியுள்ளார். இவை தமிழர் இசையின் சொத்தாகக் கருதத்தக்கவை.

தேசிக விநாயகம் பிள்ளையின் கீர்த்தனைகள் எல்லாம் தொகுக்கப் பெற்றுத் தேவியின் கீர்த்தனைகள் என்ற நூலாக வெளியிடப் பெற்றுள்ளன. இவர் இப்பாடல்களை எழுதும் போது ஒன்று ஒன்றாகக 'கலைமக'ளில் திங்கள் தோறும் வெளியிடப் பெற்றன. இவற்றின் இசை நயம் சுவைத்து உணரத்தக்கன. இவை தமிழில் பாடுவதற்கு ஏற்ற கீர்த்தனைகள் இல்லை என்ற, குறையை வெகுவாகக் குறைத்தன என்று கூறலாம். கவிமணியின் ஒரு கீர்த்தனையைக் காணலாம்.

பல்லவி

சொன்ன தெல்லாம் மறந்தாரோ—என்னைச்
சோதனை செய்யத் துணிந்தாரோ.

அனுபல்லவி

செந்நெற் கழனி சூழும்
தில்லைப் பதியான் அன்று
கன்னங் குழிய முத்தம்
கனிந்து கனிந்தளித்தே—சொன்ன

சரணம்

வருவார் வருவாரென்று
வழிமேல் விழியாய் நின்றேன்
ஒரு வாரம் ஒரு மாதம்
ஒரு வருடமும் போச்சே
ஒருத்திக் கிறுக்கி என்று
ஊரும் சிரிக்க லாச்சே — சொன்ன

(தேவியின் கீர்த்தனைகள்)

இப்படிப் பலக் கீர்த்தனைகளைக் கவிமணி இயற்றியுள்ளார். அவை பல ராகங்கள் தாளங்களுடன் நல்ல விருந்தாக உள்ளன. அவருடைய இசைப் பாடல்கள் தமிழர் இசைக்கு நல்ல சேவையாகும்.

இராக மாலிகை

ஒரு பாடலை பல ராகங்களில் இசையமைத்துப் பாடுவதை இராக மாலிகை என்று கூறுவர். இராக மாலிகை பாடுவது ஒருவருடைய இசைத் திறமைக்கு உரை கல்லாக விளங்குகிறது. ஒரு பாடலில் இராக மாலிகை அமைவதைப் பார்க்கலாம்.

ராகம் : தாளம் : ஆதி

(i) ஸ்ரீ—ரகம்

நீபோ யுரைப்பாய் அனுமானே
நான் சொன்னதாக
நீயாரெனவே அவள் வினவிடில்

ஸ்ரீராகவ தூதன் நானென (நீபோ)

(ii) தோடி

தீய விராதன் எடுத்தோடினான்
நாங்களப்போ
மாய அவனை வதைத்தோமே
அதனை இப்போ (நீபோ)

(iii) கானடா

கொடுங்கான டாதுவரக்
கூடாதென்று நான்சொல்ல
நடுங்கினாள் வாவென்றேன்
நகைத்தாள் அப்போது மெல்ல (நீபோ)

(iv) கமாசு

கானில்துக் கமாசுகமா
எதுவந் தாலென்ன
நானும்மைப் பிரிகிலேன்
நாதா என் றுமுன்சொன்னாள் (நீபோ)

(v) தன்யாசி

முனியொருத் தன்யாசிக்க
மூடியந் தாடகையைப்
பனைபோல் விழ அடித்தேன்
பகருவா யிச்செய்கையை (நீபோ)

(vi) மோகனம்

பாரமோகனம் இல்லை
பாருமென் றரன்வில்லை
நேரே ஒடித்தெறிந்தேன்
நிகழ்த்துவா யிந்தச் சொல்லை (நீபோ)

(தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்; பக். 246)

இந்தப் பாடலில் ஆறு ராகங்கள் மாலிகையாகப் பாடப் பெற்றுள்ளன. ஒவ்வொரு பாடலிலும் அந்தந்த ராகங்களின் பெயர்கள் வருமாறு பாடப் பெற்றுள்ளது தனிச் சிறப்பு. இவ்வாறு

பல ராகங்களைப் பாடி இசைச் சுவைஞர்களைக் கவருவது பாடகரின் திறன். ஒவ்வொரு பாடலும் பாடி முடித்தவுடன் பழைய படி ஸ்ரீராகப் பாடலைத் தொட்டுப் பாடுவது கேட்பதற்கு மிகச் சுவையாக இருக்கும்.

தமிழர் பாடலில் இத்தகைய இசைச் சுவை காட்டிப் பாடுவது இசைக் கலைத் திறனைத் தனியாகக் காட்டுவதாகும். கர்னாடக இசையில் இவ்வாறு பாடுவதற்கு மிகுந்த பயிற்சி தேவை. கலைஞர்கள் இவ்வாறு பாடும் திறனை வளர்த்துள்ளது இக்கலையில் அவர்களுக்கு உள்ள மிகுதியான தேர்ச்சியைக் காட்டுவது ஆகும். இவ்வாறு பல ராகங்களில் அமைந்த பல தமிழ்ப் பாடல்களும் அவற்றைச் சுவையுடன் பாடும் திறமையுடைய பாடகர்களும் தமிழில் உள்ளது இக்கலையின் வளர்ச்சியை நன்கு காட்டுவதாகும். இராக மாலிகை, தமிழர் இசையின் சிறப்புக்கு நல்ல எடுத்துக் காட்டாக விளங்குகிறது. இம்முறை பலராலும் எளிதாகக் கையாளப் படுவதைக் காணலாம்.

சுத்தானந்த பாரதியாரின் இசைப் புலமை

இருபதாம் நூற்றாண்டு கண்ட பெருங் கவிஞராகவும் நாடக ஆசிரியராகவும் இசைப்பாடற் புலவராகவும் கவியோகி சுத்தானந்த பாரதி விளங்குகிறார். அவர் பாடியுள்ள 'மாரியம்மா பாரினம்மா' என்ற இசைப் பாடல் அவருடைய புலமையை விளக்குவதாகும்.

'மாரியம்மா — மகா மாரியம்மா—ஜய
மாரியம்மா இந்தப் பாரினம்மா
காளியம்மா சிவ காமியம்மா— எங்கள்
கண்கண்ட தெய்வமே மாரியம்மா (மாரி)

நாடு செழித்திட வீடு செழித்திட
நல்லமழை பொழி மாரியம்மா
பாடுபடும் ஏழைமக்கள் பசிதீரப்
பார்த்தருளாய்—அன்பு மாரியம்மா—துயர்
தீர்த்தருளாய்— இன்ப மாரியம்மா (மாரி)

நஞ்சை செழித்திடப் புஞ்சை செழித்திட
நல்வளந் தந்தருள் மாரியம்மா
பஞ்சம் பிணிதுயர் பாபம் விலகிடப்

பரிவு கூர்ந்தருள் மாரியம்மா—நல்ல
அறிவு தந்தருள் மாரியம்மா (மாரி)

இவ்வாறு பத்துச் சரணங்கள் இந்தப் பாடலில் இடம் பெறுகின்றன. இசைநயம் இருப்பதைக் காணலாம். இந்த மாதிரி பல இசைப் பாடல்களைத் தனியாகவும் நாடகங்களுக்கு இடையிலும் பாடித் தமிழர் இசைக்குச் சேவை புரிந்துள்ளார். இசையறிவு மிக்கவர். பாடிக் காட்டும் தன்மையும் உண்டு. அவருடைய இலக்கியம் படைக்கும் ஆற்றல் இசைப் பணிக்குத் துணையாக நிற்கின்றது. தமிழர்இசை அவரை மதிக்க வேண்டிய கடமைஉடையது.

பாரதிதாசனின் இசையமுது

இருபதாம் நூற்றாண்டின் இசைப்பாடல்களின் அமைப்புப் பற்றி அறியப் பாரதிதாசனின் இசையமுது நன்கு உதவும். இசை பாடல்களால் ஆக்கப் பெற்ற நூலாக இது காணப்படுகிறது. கர்னாடக இசை புகழ் பெற்றிருக்கும் கால கட்டத்தில் பாரதி தாசனின் பாடல்கள் எந்த நிலையில் இசையமுதாக விளங்குகிறது என்பதைக் காணலாம். இசையமுது இரண்டு தொகுதிகளாக அச்சிடப் பெற்றுள்ளது. முதல் தொகுதியிலுள்ள முதற்பாடல் நல்ல இசையமைப்புடன் தோன்றுகிறது. இது ஒரு காதல் பாட்டு. வண்டிக்காரனை ஒருத்திக் காதலிக்கிறாள். அவள் வாயிலிருந்து ஓர் இசைப்பாட்டு பிறக்கிறது. எவ்வாறு இசையமைகிறது என்பதைக் காணலாம்.

‘அதோ பாரடி அவரே என் கணவர்—
அதோ பாரடி.

புதுமாட்டு வண்டி ஓட்டிப்
போகின்றார் என்னை வாட்டி
அதோ பாரடி

இருப்பவர் உள்ளே முதலாளி செட்டி
ஏறுகால் மேல்தானென் சர்க்கரைக் கட்டி
தெரிய வில்லையோடி தலையில் துப்பட்டி
சேரனே அவர்என்றால் அதில்என்ன அட்டி
அதோ பாரடி

ஐந்து பணத்தினை என்னிடம் தந்தார்
அடிசாயும் முன்னே வரவு மிசைந்தார்

அந்தி வராவிட்டால் பெண்ணே இந்தா
ஆசைமுத்தம் என்று தந்து நடந்தார்
அதோ பாரடி.'
(இசையமுது; தொகுதி; பா. 1)

பாரதிதாசனின் இந்த இசைப்பாடல் கருத்தில் எளிமையும் சுவையில் நயமும் இசையில் இனிமையும் நடையில் நாட்டுப்புறப் பாடலையும் அமைப்பில் கீர்த்தனையினையும் கொண்டு விளங்கு வதைக் காணலாம். கர்னாடக இசையில் ராக தாளம் பொருந்த இந்தப் பாடலைப் பாட முடியும். காலவுணர்வுக்கும் இசையமைப் புக்கும் பொருந்திய பாடலாக இது அமைந்துள்ளது.

இதே அமைப்பில் மாடு மேய்ப்பவன், பாடுவோம் பெண்கள், தறித்தொழிலாளி நினைவு முதலிய பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. உழவன் பாட்டு அமைப்பிலும் இசையிலும் மாறுபடுகிறது.

'சென்று பொழுதுசாய — வரு
கின்றேனடி விரைவாக!
இன்று தவறினால் ஈரம் போகுமடி
இருட்டிப் போகுமுன் விதைக்கலாகுமடி—சென்று

வேலி முள்சுமந்த கூலிகொடடி
ஆள் வந்தால்— நீ
வேளை ஆகுமுன் கொண்டுவா
கூழிருந்தால்!

வேலைக்காகப் பகல் போதில்
உன்னைப் பிரிந்தால்
விடியுமட்டும் யார் கேட்பர்
காதல் புரிந்தால் — (சென்று)

(இசையமுது; தொகுதி 1; பா. 5)

இந்த பாடலின் அமைப்பு நாட்டுப்புறப்பாடல் போன்று தோன்றி னாலும் நடை வேறுபாடாகக் காணப்படுகிறது. எளிமையான இசைக்கு இது ஏற்றது. கருத்து எளிமையானது. குழந்தை களுக்குரிய இசைப் பாடல்களும் பாரதிதாசனால் பாடப்பெற்று உள்ளது. மழையைப் பற்றிப் பாடியுள்ள இசைப்பாடலைக் காணலாம்.

'மழையே மழையே வா வா! நல்ல
வானப் புனலே வா வா! — இவ்
வையத்தமுதே வா வா!

தழையா வாழ்வும் தழைக்கவும் — மெய்
தாங்கா வெப்பம் நீங்கவும்
உழுவா ரெல்லாம் மலைபோல் எருதை
ஓட்டிப் பொன்னேர் பூட்டவும் (மழையே)

தகரப் பந்தல் தணதண வென்னத்
தாழுங் குடிசைச் சளசள என்ன
நகரப் பெண்கள் செப்புக் குடங்கள்
நன்றெங் குங்கண கணகண வென்ன' (மழையே)

இசைப் பாடல் இன்னும் நீண்டு கொண்டிருக்கிறது. பல்லவி போன்ற அமைப்பு காணப்படுகிறது. அனுபல்லவி இடம் பெறவில்லை. பாடுவதற்குத் தடையில்லை. இசையும் சிறிது அமைந்துள்ளது.

முதலாவது தரப்பெற்றுள்ள பாடல் கீர்த்தனை அமைப்பில் உள்ளது. கண்ணிகள் அமைந்த பாடல்களையும் பாரதிதாசன் பாடியுள்ளார். 'தமிழன்' என்ற தலைப்புடைய பாடல் அவ்வாறு அமைந்தது. அதன் இசைத்தன்மை எவ்வாறு உள்ளது என்பதனைக் காண முயலலாம்.

'தாயின்மேல் ஆணை! தந்தைமேல் ஆணை!
தமிழகமேல் ஆணை!
தூயஎன் தமிழ்மேல் ஆணையிட்டே நான்
தோழரே உரைக்கிறேன்.

நாயினும் கீழாய்ச் செந்தமிழ் நாட்டார்
நலிவதை நான் கண்டும்
ஓயுதல் இன்றி அவர்நலம் எண்ணி
உழைத்திட நான் தவறேன்.

தமிழரின் மேன்மையை இகழ்ந்த வனைஎன்
தாய்தடுத் தாலும் விடேன்

எமைநத் துவாயென எதிரிகள் கோடி
இட்டழைத்தாலும் விடேன்'
(இசையமுது; தொகுதி; பா. 38)

இப்பாடல் இசைப்பதற்கு உரியது. வீரவுணர்வு கொண்டு பாட வேண்டியது. பழைய இசை நாடகப்போக்கிலும் தாலாட்டு அமைப்பிலும் பாரதிதாசனின் இசைப்பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அவருடைய பாடல் நோக்கம் கருத்தில் அமைந்திருப்பது நன்கு புலனாகிறது.

இசையமுதில் இரண்டாம் தொகுதிப் பாடல்கள் இசையமைப்பில் இன்னும் சிறந்து காணப்படுகிறது. 'இங்கே உண்டு' என்ற முதற்பாடல் கீர்த்தனை அமைப்பில் உள்ளது. எடுப்பு (பல்லவி), உடனெடுப்பு (அனுபல்லவி), அடி (சரணம்) என மூன்று பிரிவுகளைத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டியே பாடலைப் பாடியுள்ளார். சற்று வேறுபாட்டுடன் 'ஆகி வந்தாள்' என்ற பாடல் அமைகிறது.

'ஆடற் கலைக்கழகு தேடப் பிறந்தவள்
ஆடாத பொற்பாவை ஆட வந்தாள்
என்னோ டாட வந்தாள்
மகிழ்ந் தாட வந்தாள்' (ஆட)

இப்பகுதி பல்லவி இடமாக வருகிறது. இதன் அமைப்பு மாற்றத்தைக் கவனிக்கலாம். இதனை அடுத்து அனுபல்லவி இடம் இருவரிப் பாடலாக உள்ளது.

'வாடாத தாமரைக்கை வானில் ஒளிதெறிக்க
மங்காத செங்காந்தள் விரல்கள் பொருள் குறிக்க' (ஆட)
(இரண்டாம் தொகுதி; பக். 7)

பின்னர் சரணம் பலவரிப் பாடலாக வருகிறது. பாடலமைப்பில் மாற்றம் காண்பது வளர்ச்சியின் அறிகுறி. இசையமைப்புக்கு ஏற்றவாறு பாடலைப் புனைந்துள்ளார்.

நாடகத் தன்மையும் இசைநலமும் கொண்ட இசைப்பாடலாக 'வண்டும் மலரும்' என்பதைப் பாரதிதாசன் படைத்துள்ளார். அதில் ,அவனும் அவளும் வண்டைப் பார்த்தும் மலரைக் கண்டும் பேசுவது இசையாகிப் படர்கிறது.

அவன் : செழுமலர் இதழ்கடை திறந்தது
தேன்விலை கொள்ள ஏன்வரவில்லை
வண்டே! வண்டே!

அவள் : எழும் பலபல எண்ணம் என்னும்
சூறைக் காற்று மோது கின்றதே
பூவே! பூவே!

அவன் : கடலில் கலக்கும் காட்டு வெள்ளத்தைக்
காற்று மறிக்கும் ஆற்றல் உண்டே!
வண்டே! வண்டே!

அவள் : விடுநினைவை விளைபயனில்லை
வீணாசைகள் ஏனோ இனி
பூவே! பூவே!

அவன் : இளமை குறைந்து போனதோ எதிர்
கால நம்பிக்கை ஏனிழந்தாய்
வண்டே! வண்டே!

அவள் : களர் நிலத்தினில் விளைச்சல் எதிர்
காலம் கொடுக்க ஏலுமோ? ஏன்
பூவே! பூவே!

(மேற்படி; வண்டும் மலரும்; பக். 12-13)

அவனும் அவளும் எதிர் எதிராக வண்டையும் மலரையும் நோக்கி நாடகப் போக்கில் அழைத்து உரைப்பது பாடலிசையாக விளங்கு கிறது. இத்தகைய இசை மக்களைக் கவரும். நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் இத்தகைய இசையமைப்பு காணப் படுகிறது.

பாரதிதாசன் தமிழிசையில் பற்றுடையவர். தமிழக நாட்டுப் புறப் பாடலிசையைப் பின்பற்றிப் பலவிதமான பாடல்களைத் தற்காலத் தமிழர் உணர வேண்டிய கருத்துக்களில் பாடியுள்ளார். இசை இனிது. பாடல் எளிது. தமிழிசையாக அது அமைய வேண்டும் என்பது அவருடைய நோக்கம், இவை மக்கள் இசையில் மலரும் பாடல்களாகக் காணப் படுகின்றன. பல அமைப்பில் இசைப் பாடல்களைத் தந்து தமிழர் இசைக்கு வளங்காணப் பாரதி தாசன் முயல்வதாகக் கருதலாம்.

கண்ணதாசன் பாடல்களில் இசை

இருபதாம் நூற்றாண்டிலுள்ள இசைப் பாடல்கள் பற்றிய ஆய்வில் கண்ணதாசனுக்கு ஒரு சிறந்த இடம் உண்டு. திரைப்படப் பாடல்கள் பலவற்றை இசையுடன் அமைத்து எழுதித் திரைப் பாடல்களுக்கு மதிப்பு சேர்த்த பெருமை கண்ணதாசனுக்கு மிகுதியாக உண்டு. எத்தனை விதமான பாடலமைப்பில் எத்தனை விதமாகவோ இசையமைக்கும் பான்மையில் சிறந்த கருத்துக்களுடன் கண்ணதாசன் திரையிசைப் பாடல்களை இயற்றி யுள்ளார்.

ஒரே சொல்லைப் பலமுறைப் பாடலில் வரச் செய்து பாடும் முறை இசையமைப்புக்கு இசைந்ததாகவும் சிறந்ததாகவும் காணப் படுகிறது. அத்தகைய ஒரு பாடலைப் பார்த்து அதிலுள்ள சிறப்பை அளவிடலாம்.

'ஆலயம் ஆலயம் ஆலயம்
கோயில் என்பதும் ஆலயமே
குடும்பம் என்பதும் ஆலயமே
நாணயம் என்பதும் ஆலயமே
நன்றியும் இறைவன் ஆலயமே
ஆலயம் ஆலயம் ஆலயம்!

உழைக்கும் கைகள் எங்கே
உண்மை இறைவன் அங்கே!
அணைக்கும் கைகள் யாரிடமோ
ஆண்டவன் இருப்பது அவரிடமே!
ஆலயம் ஆலயம் ஆலயம்!!

(திரை இசைப் பாடல்கள்; பா. 1)

இந்தப் பாடலைப் பலரும் பாடிக் கேட்டிருப்பர். இருவிதமான இசையமைப்புக்கு ஏற்ற பாடல் அமைப்பு இருப்பதைக் காணலாம். திரையில் பாத்திரங்கள் இடத்துக்கு ஏற்றவாறு நடித்துப் பாடும் போது இதன் இசை இன்னும் சுவைக்கும்.

'குழந்தைக்காக' என்ற படப் பாடல் வேறு ஒரு இசையமைப் புடையது. அடிக்கு அடி இசையின் சுவை பெருக்கி முடிவு அடையும் இடம் சுவையின் உச்ச கட்டமாக அமையும். இதில் இசைமாற்றம் அமைவது இன்னொரு சிறப்பு.

'ராமன் என்பது கங்கை நதி
அல்லா என்பது சிந்து நதி
ஏசு என்பது பொன்னி நதி
நதிகள் பிறக்குமிடம் பலவாகும்
எல்லா நதியும் கலக்குமிடம் கடலாகும்'

இது பாடலின் ஒரு கட்டம். அடுத்த பகுதி மாற்றமுடன் எழுந்து இசைக்கும்.

'தேவன் வந்தான் தேவன் வந்தான்
குழந்தை வடிவிலே—என்னைத்
தேடித் தேடிக் காவல் கொண்டான்
மழலை மொழியிலே!
பாப்பா தெய்வப் பாப்பா
பாசம் கொஞ்சும் பாப்பா
அன்னை மேரி தெய்வபாலன்
எங்கள் ஏசு தேவதூதன்
ராஜசபை ஜோதி கண்டேன்
ஞானக் கோயில் தீபம் கண்டேன்
பாப்பா தெய்வப் பாப்பா
பாசம் கொஞ்சும் பாப்பா' (தேவன்)
(மேற்படி; பா. 36)

எத்தனை கட்டங்களாக இந்தப் பாடல் அமைந்துள்ளது என்பதைக் காணலாம். ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் இசை மாறும். பின்னர் திரும்பும். இவ்வாறு அமைவது தமிழர் இசையில் மாற்றம். இது தான் திரை இசையின் ஏற்றம். கண்ணதாசன் இசைப் பாடலுக்கு இவ்வமைப்பு ஒரு பெரும் புகழாக அமைகிறது.

பாகப்பிரிவினை படத்திலுள்ள ஒரு பாடல் தமிழ்நாடெல்லாம் எதிரொலித்தது. அதன் இசையைக் கேளாத செவியில்லை. அதைப் பாடாத நாவுமில்லை என்று கூறலாம். அந்தப் பாடலைப் பார்க்கலாம்,

'தங்கத்திலே ஒருகுறை இருந்தாலும்
தரத்தினில் குறைவதுண்டோ—உங்கள்
அங்கத்திலே ஒருகுறை இருந்தாலும்
அன்பு குறைவதுண்டோ? (தங்)

சிங்கத்தின் கால்கள் பழுதுபட்டாலும்
சீற்றம் குறைவதுண்டோ?
சிந்தையும் செயலும் ஒன்று பட்டாலே
மாற்றம் காண்பதுண்டோ? (தங்)

(மேற்படி; பா. 184)

பாடலின் முதலடி பல்லவி போன்று திரும்பத் திரும்பப் பாடப்படு வதைக் காணலாம். அமைப்பு சீராக உள்ளது. இசை பாடல் முழுமையும் ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. இது கண்ணதாசனின் திரையிசைப் பாடல்களில் ஒரு வகையானது.

பாத காணிக்கை படத்தில் ஆணும் பெண்ணும் மாறி மாறிப் பாடும் போக்கில் அமைந்த ஒரு பாடலைக் காணலாம்.

ஆண் : காதல் என்பது எது வரை?
கல்யாண காலம் வரும் வரை!
கல்யாணம் என்பது எதுவரை?
கழுத்தினில் தாலி விழும்வரை!
பெண்ணுக்கு இளமை எதுவரை?
பிள்ளைகள் இரண்டு வரும்வரை!
கண்ணுக்கு அழகு எதுவரை?
கையில் கிடைக்கும் நாள்வரை

—காதல் என்பது

பெண் : காதல்—கொண்டதே ஆடவர்கள் பாவம்
புத்தி—சொல்லாமல் கொள்ளாமல் போகும்
அவரைக்—கண்டாலே ஊர்முழுதும் பேசும்
தோற்றம்—கால்வாசிப் பைத்தியம்போல் ஆகும்.

ஆண் : அந்தப் பைத்தியத்தைத் தீர்ப்பதற்கு மருந்து
பெண்கள் பார்வையிலே ஊறிவரும் விருந்து
இந்த வைத்தியர்கள் பக்கத்திலே இருந்து
கண்ணை வைத்து விட்டால் நோய்போகும் பறந்து

—காதல் என்பது

(மேற்படி; பா. 255)

இந்தப் பாடல் சுவையாக விளங்க வேண்டும் என்ற கருத்தில் இதன் இசை சிக்கல் ஆக்கப் படுகிறது. மாறி மாறிப் பாடுவதில் ஒரு வகைக் கவர்ச்சி. இசை மாற்றுவதில் ஒரு வகைக் கிளர்ச்சி. அனைத்தும் கூடி இசையமைப்பதில் ஒரு வகைச் சுவை. இது திரையிசையின் புதுமையாகக் கருதப்படும். இசை வகுப்புக்கு விதி என்பது இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அது கவர்ச்சியுடையதாய் கேட்டோரைப் பிணிக்கும் தன்மையுடையதாய் அமைந்தால் போதும். அது இசையாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படும். கண்ணதாசன் எத்தகைய இசையமைப்புக்குத் தக்கவாறும் பாடலியற்றும் திறமை யுடையவர். இடத்துக்குத் தக்கவாறும் இசைக்கு ஏற்றவாறும் பாடல்களை மிகத்திறமையாக அமைத்துக் கொடுக்கும் சிறப்பு அவருக்கு உண்டு. அவற்றை மக்கள் விரும்பினர். திரை இசை தமிழர் இசையின் ஒரு பகுதி என்ற சிறப்புக்கு உரியதாகி விட்டது. கண்ணதாசனின் பாடல்கள் அத்தகைய இசையின் சிறப்புக்கு முக்கிய காரணமாக அமைந்தன.

கவி குஞ்சர பாரதியின் இசைப்பாடல்கள்

சென்ற நூற்றாண்டில் கவி குஞ்சர பாரதி ஒரு நல்ல இசைத் தமிழ்ப் புலவராக விளங்கினார். கர்நாடக இசை அவருக்குத் தமிழ்பாட கைகொடுத்து உதவியது. அவருடைய பாடலைக் காண்பது நலம்.

ராகம் : சுத்தசாவேரி — தாளம் : ரூபகம்

பல்லவி

எல்லோரையும் போலவே நீ
எண்ணலாகு மோடிபோடி

அனுபல்லவி

வல்லமை சேர்ந்தருள் செல்வ னெனுஞ்சுப்ர
மண்ணிய னிடத்தில் கண்ணியமில் லாமலே (எல்லோ)

சரணம்

அரகரவென் பார்கள் கோடி
ஆண்டிக் கன்னமிடார்கள் தேடி
பொருதில் வேடிக்கைப் பார்ப்ப வர்க்கென்ன
பொருட்செ லவுமுண் டோடி

குருதி வேற்கொண்ட முருகனைக் கவி
குஞ்ச ரம்பணி செஞ்ச ரணனைக்
கொஞ்சி மருவியே ரஞ்சித மாகிய
வஞ்சியே சாமிக்குள் அஞ்சி நடவாமல் (எல்லோ)
(தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்; பக். 263)

கவிக்குஞ்சரப்பாரதியின் இசைப்பாடல் திறனை இந்தச் சுத்த சாவேரி பாடல் ஒன்றே விளக்கும்.

நீலகண்ட சிவன் பாடல்

நீலகண்ட சிவனின் பாடல் பக்திச்சுவை மிக்கது. அதன் இசை அனைவராலும் பாராட்டத் தக்கது. சிவனைப் பற்றி அவர் பாடிய ஒரு சிறு பாடலே அவருடைய இசைப் பாடல் அமைப்புத் திறனுக்குச் சான்றாக விளங்கும். அதனைப் பார்ப்ப தாயின் அப்பாடலின் பெருமை இன்னும் சிறப்பாக விளங்கும்.

ராகம் : தர்பார் தாளம் : ஆதி

பல்லவி

சிவன்வரு வார்துணை அவர்தருவார் கதி
தேறிக்கொள் நீமனமே.

அனுபல்லவி

எவரும் இவர்போல் தஞ்சம்
அவனியில் இல்லை நெஞ்சம்
ஏங்காதே மயங்காதே
தூங்காதே தியங்காதே (சிவன்)

சரணம்

ஆறுமாதங்கள் தோறும் வேறுவேறாகித் தோன்றும்
அந்த ரகசியத்தைச் சிந்தையில் ஒன்றாய்க் கண்டார்
தேறும்படிக்கு ஞானம் கூறும் கருணாகரத்
தெட்சணா மூர்த்திபாதம் பட்சமாய் வேண்டிக்
கொண்டால் (சிவன்)
(மேற்படி; பக் 264)

பாடல் இனியது. அதே சமயம் எளியது. நீலகண்ட சிவன் தமிழில் கீர்த்தனைகளைச் சிறந்த இசை அமைப்பில் பாடி மக்களைக் கவரும் இசை அறிவுடையவர் என்பதை இந்தப்பாடல் விளக்கு கிறது.

இராமலிங்கம் பிள்ளையின் பாடல்

இராமலிங்கம் பிள்ளை நாட்டு விடுதலை உணர்வு மிக்கவர். இசையறிவு உடையவர். இரண்டும் இணைய இசைப் பாடல்கள் அவரிடம் இருந்து பிறக்கின்றன.

ராகம் : மத்யமாவதி — தாளம் : ரூபகம்

பல்லவி

நல்ல சமயமடா—இதை
நழுவ விடுவாயோ

அனுபல்லவி

நாட்டில் சுதந்தரம் நாட்டி மனிதருள்
தீட்டும் தீண்டாமையும் தீர்ந்து விடுதற்கு (நல்)

சரணம்

(i) காந்தியைப் போல்தலைவர் எந்தக்—காலத்திற் கிட்டுமடா
வாய்த்த தருணமிதை நீ —வழுவ விடுவாயோ
சூழ்ந்திடும் துன்பங்கள் வீழ்ந்திட நாமினி
வாழ்ந்திட வும்மனச் சாந்தி யடையவும் (நல்)

(ii) வேதம் ஒலிக்குதடா காந்தி ஓதும் மொழிகளிலே
கீதை ஜொலிக்குதடா அவர் செய்யும் கிரியையெல்லாம்
வேற்றுமை இல்லாமல் நாட்டின் நலத்தினைப்
போற்றின யாரையும் கூட்டி உழைத்திட (நல்)

(மேற்படி; பக். 268)

இராமலிங்கம் பிள்ளையின் கீர்த்தனை கால உணர்வுக்கு ஆட்பட்டு எழுவதைக் காணலாம். இறைப்பற்றுடன் இசைப்பாடலைப் பாடிய மக்கள் நாட்டுணர்வு பெறும் கால கட்டத்தில் அனைத்துக் கலைகளும் காலவுணர்வுக்குக் கட்டுப்பட்டு அந்தப் பக்கத்துக்குத் திரும்புவதைக் காணலாம். மதுரை பாஸ்கரதாஸ் பாடல்களும் இத்தகைய

உணர்வில் எழுந்தவை என்பதை அறியலாம். கலை முகிழ்ப்பு இயல்பானதாயினும் அதன் புலப்பாடு கால கட்ட உணர்வுக்குக் கட்டுப்பட்டே உள்ளது என்பதை இதனால் அறியலாம். நாமக்கல் கவிஞர் ஒரு தேசிய உணர்வுடைய இசைப்பாடல் ஆசிரியராக விளங்கினார்.

பெரியசாமி தூரனின் பாடல்கள்

அண்மைக் காலத்தில் இசை நயத்துடன் பெரியசாமி தூரன் சில பாடல்களைப் பாடித் தமிழர் இசைக்குத் தொண்டாற்றி உள்ளார். அவருக்குத் தமிழ்ப் பற்றுணர்வு ஏற்படுகிறது. நாடு விடுதலை பெற்ற பின் அத்தகைய உணர்வு பலருக்கு ஏற்பட்டது. தாய்மொழி சிறக்கப்பாடினர். அத்தகைய உணர்வில் தூரன் பாடிய ஒரு பாடலைப் பார்க்கலாம்.

ராகம்: தேசிய ரஞ்சனி தாளம்: ஆதி

பல்லவி

என்ன புண்ணியம் செய்தேனோ நான்
இந்த நன் னாட்டினில் வந்து பிறந்திடவே

அநுபல்லவி

மன்னர் மூவரும் வளர்த்த தீந்தமிழ்
இன்பம் காதினிலே என்றும் சேரவே (என்ன)

சரணம்

அம்புவி யோர்க்கெல்லாம் அமுதென வேலவர்
கம்பநாடன் தருங்காவியம் கேட்கவும்
இன்ப வாழ்க்கையே எய்த மெய்ம்மறை
தந்த வள்ளுவன் தமிழ்ப் படிக்கவும் (என்ன)

(மேற்படி; பக். 270)

பிறந்த இடம் தமிழ்நாடு. தாய்மொழி தமிழ். அதன் பெருமைகள் பல. அவற்றைச் சிந்தித்து இந்த இசைப்பாடலைப் பெரியசாமி தூரன் பாடுகிறார். "தாய்மொழிப் பற்று அனைவருக்கும் இயல் பானது. அந்த உணர்வு இந்தப் பாடலில் எதிரொலிக்கிறது.

அழ. வள்ளியப்பாவின் இசைப்பாடல்

அழ. வள்ளியப்பா ஒரு குழந்தைக் கவிஞர். சிறுவர்களின் நல்வாழ்வை நினைத்துப்பாடும் பாவலர். அவருடைய பாடல்களில்

எளிமை இருக்கும். இனிமை தோன்றும். இசை தோய்ந்து விளங்கும். பெருங்கருத்து புதைந்து இருப்பது குழந்தைக் கவிதை ஆகாது. வள்ளியப்பாவின் பாடல்களில கருத்து வெளிப்படையாக இருக்கும்.

இசைநிலையில் அவருடைய பாடல்கள் இனிதாக அமையும். எளிதாக யாரும் இசைத்துப் பாடும் தன்மையில் காணப்படும். குழந்தைகள் முயற்சியின்றிப் பாடும் தன்மை அவற்றில் இருப்பது சிறப்பு. அத்தகைய பாடல ஒன்றினைக் காண்பது நன்று. இதில் ராகம் தாளக் கட்டுப்பாடு மிகுதியாக இராது. ஆனால் இனிய இசையுண்டு. எளிமையான தாள அமைப்பும் உண்டு.

தாயைப் பற்றிய அன்புணர்வான இந்தப் பாடலைப் பார்த்து வள்ளியப்பாவின் குழந்தையிசைப் பாடலை மதிப்பிடலாம்.

'அம்மா! அம்மா! வருவாயே
அன்பாய் முத்தம் தருவாயே
அம்மா! உன்னைக் கண்டாலே
அழுகை ஓடிப் போய்விடுமே

பத்து மாதம் சுமந்தாயே
பாரில் என்னைப் பெற்றாயே
பத்தி யங்கள் காத்தாயே
பாடு பட்டு வளர்த்தாயே

அழகு மிக்க சந்திரனை
ஆகா யத்தில் காண்பித்தே
பழமும் பாலும் ஊட்டிடுவாய்
பாட்டும் கதையும் சொல்லிடுவாய்

தமிழைக் கற்றுத் தந்திடுவாய்
தத்துப் பித்தெனப் பேசிடினும்
அமுதம் அமுதம் என்றிடுவாய்
அணைத்து முத்தம் தந்திடுவாய்

எனக்குச் சிறுநோய் வந்தாலும்
ஏனோ மிகவும் வருந்துகிறாய்

உணர்வும் இன்றி உறங்காமல்
உயிர்போல் என்னைக் காக்கின்றாய்

உன்னைப் போல வளர்த்திடுவோர்
உலகில் உண்டோ வேறொருவர்
என்னைக் காக்கும் அம்மாவே
எனக்குத் தெய்வம் நீதானே'

(மேற்படி; பக். 296—297)

அன்னையின் அருளுணர்வை அருமையான இனிய இசையமைப்பில் அழ. வள்ளியப்பா குழந்தைகளின் பிஞ்சு மனத்தில் பிரியமாக ஊட்டி மகிழ்வதை இந்தப் பாடலில் காணலாம். இதன் இசையமைப்பு மாறுவதைப் பார்க்கலாம். தேசிக விநாயகம் பிள்ளையினுடைய குழந்தைப் பாடல்களுடன் இவருடைய பாடல்களை ஒப்பிட்டுக் காண்பது நலம். குழந்தை இலக்கியத்துடன் மாத்திரமன்றி இசைப்பாடல்களுடனும் இதனைப் பொருத்திக் காணலாம். தமிழர் இசைப்பாடல்களில் இது ஒரு வகையான அமைப்பையும் இசையையும் கொண்டது.

மீ. ப. சோமசுந்தரத்தின் இசைப்பாடல்

மீ. ப. சோமு இசையறிஞர், நாவலாசிரியர், நல்ல இசை சுவைஞர். சுவையான இசைப்பாடல்களையும் எழுதியுள்ளார். கவிதையைப் பெண் தெய்வமாகக் கருதி எழுதிய பாடலில் இசை நயம் இருப்பதைக் காணலாம்.

'கவிதை எனுமோர் பெண்தெய்வம் — அவள்
கவிஞர் பரவும் அருந்தெய்வம்
புவியை இயக்கும் புகழ்தெய்வம் — அவள்
புலவர் தமக்குக் குலதெய்வம்

கையில் வளைகள் ஆடிடுமே — அவள்
காலிற் சிலம்பு பாடிடுமே
மெய்யில் மின்னல் வீசிடுமே — அந்த
மேனி கவிதை பேசிடுமே.

மண்ணை மிதித்துச் செல்கையிலே — பூமி
மங்கை யுள்ளம் மகிழ்ந்திடுமாம்

விண்ணைக் கிழித்துச் சாடையிலோ — வானம்
விம்மி நிமிர்ந்து விரிந்திடுமாம்.

பூவில் நின்று சிரித்திடுவாள் — அவள்
பூங்கொடி தன்னில் ஆடிடுவாள்
காவில் வீசும் காற்றினிலே — இன்பக்
கண்ணிகள் பாடி உலவிடுவாள்.

கவிதை எனுமோர் பெண்தெய்வம் — அவள்
கவிஞர்க் கெல்லாம் குலதெய்வம்
புவியை இயக்கும் புகழ்த்தெய்வம் — அவள்
புலவர்க் கெல்லாம் குலதெய்வம்

(மேற்படி; பக். 301—302)

இந்தக் கவிதையில் இன்னும் மூன்று கண்ணிகள் இடையில் உள்ளன. இசைநயத்துடன் பொருளும் சிறந்த பாடலாக உள்ளது. அனைவரும் எளிதில் புரிந்து இனிமையாகப் பாடத் தகுதியான முறையில் சுவையாக இந்தக் கவிதை அமைந்துள்ளது.

கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தியின் இசைப் பாடல்கள்

இருபதாம் நூற்றாண்டில் பலர் இசைப் பாடல்கள் இயற்றித் தமிழர் இசைக்கு வாழ்வும் வளமும் தேடியுள்ளனர். அவர்களுள் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி ஒருவர். நூறு இசைப்பாடல்களைத் தொகுத்து நூலாக வெளியிட்டுள்ளார். பாடல்களுக்குக் குருவாயூர் பொன்னம்மா இசையமைத்துள்ளார். பல இசைக் கலைஞர் அவற்றைப்பாடி வருகின்றனர். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முப்பிரிவுகளின் பெயர்களை முறையேஎடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு எனக் குறித்துள்ளார்.

'உலகமெல்லாம் வாழக் கீழ்த்திசை தன்னில் தினம்
உதித்திடும் ஒளிச்சுடரே'

என்று முதல் பாடலின் எடுப்பு உள்ளது. இது கம்பீர நாட்டை ராகம் ஆதி தாளத்தில் பாடபபடுகிறது.

சிம்மேந்திரமத்திம ராகம் ஆதி தாளத்தில் விவேகானந்தர் பற்றி ஒரு பாடல் பாடியுள்ளார்.

'நரேந்திரர் என்னும் விவேகானந்தர்
நரர்களுக் கெல்லாம் வேந்தர் — வீர
(அமுதத் தமிழிசை; பா. 65)

என்பது அந்த இசைப்பாடலின் தொடக்கம். இவர் தேசபக்தர் இறைவன், தமிழ் போன்ற பலவற்றைப் பற்றியும் பாடியுள்ளார்.

அ. சின்னண்ணன் பாடல்கள்

சின்னண்ணன் எடுப்பு, உடனெடுப்பு, அமைதி எனப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவற்றுக்குப் பெயர் கொடுத்துள்ளார். அருணகிரிநாதர் பற்றிப் பாடும் போது,

'சந்தத் தமிழில் முதலில் சராசரம் படைத்த
சண்முகனைப் பாடிய அருண கிரியே'

என்று இசையாக இனிது போற்றிப் பாடுகிறார்.

எடுப்பு
'அஞ்சாதே நெஞ்சே அஞ்சாதே

உடனெடுப்பு
அஞ்சும் அமரரைக் காத்த அந்த

ஆறுமுகன் இருக்க நீ — அஞ்சாதே'
(தமிழிசை மஞ்சரி; பா. 30)

என்று முருகனை நினைத்துப் பாடுகிறார். தமிழில் இத்தகைய இசைப்பாடல்களுக்குக் குறைவில்லை. கர்னாடக இசை தமிழர் இசை என்பதை உறுதிப்படுத்துவது போல் இத்தகைய பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

நாவல், சிறுகதை போன்றவற்றில் இசைச் செய்திகள்

நாவல், சிறுகதை போன்றவை மனித வாழ்வின் கூறுகளில் உருவாகி இலக்கிய நயம் பெற்று மக்களைக் கவர்வதாகும். இசை மக்களின் வாழ்க்கைக் கூறுகளில் ஒன்றாகும். தேவையான இடங்களில் தமிழ் மக்களிடம் காணப்படும் இசைவுணர்வையும் தமிழர் இசையின் கலைத் தன்மையையும் சிறுகதை, நாவல் ஆகிய இலக்கியங்கள் முறையாக விளக்கி இருப்பதையும் காணலாம். இசைச் சூழ்நிலைகள் நன்கு படம் பிடித்துக் காட்டப்படுவதற்குரிய வாய்ப்பு

இத்தகைய இலக்கியங்களில் உண்டு. கல்கியுடைய நாவல்களில் இசைச் சூழ்நிலைகள் சிறப்பாக விளக்கப் பெற்றுள்ளதைக் காண லாம். இசையைக் கொண்டே சிறுகதைகள் புனையப் பெற்றுள்ளன. பெரும்பாலும் இத்தகைய இலக்கியங்கள் தமிழர் இசையை ஆதரித்தே எழுதுகின்றன.

நா. பார்த்தசாரதி 'ஆத்மாவின் ராகங்கள்' என்று ஒரு நாவலுக்குப் பெயர் சூட்டியுள்ளார். இசை வேளாளர் மரபில் தோன்றிய மதுரவல்லியை நாவலின் தலைவியாகக் கொண்டு நிகழ்ச்சிகள் சுவையாகவும் உணர்ச்சிகரமாகவும் பின்னப்பட் டுள்ளன. ஆனால் இந்த நாவலுக்குப் பெயர் சூட்டியதில் தமிழர் இசையுணர்வைக் காட்டிவிடுகிறார். ராகங்கள் தமிழ் மக்கள் மனத்தில் எந்த அளவுக்கு மென்மையான உணர்வுகளைச் சுவை ததும்ப எழுப்புகிறதோ அதைக் கொண்டு இந்த அருமையான நாவலுக்கு 'ஆத்மாவின் ராகங்கள்' என்று நுட்பமான இசை யுணர்வு அடிப்படையில் பெயர் சூட்டியுள்ளார். இது தமிழரின் இசையுணர்வுக்குச் சான்றாகும்.

மீ. ப. சோமு எழுதிய 'ரவிசந்திரிகா' என்ற நாவல் தமிழர் இசை மனித வாழ்வுடன் எப்படிப் பின்னிப் பிணைந்து வாழ்க்கை யின் 'ஆதார சுருதி'யாக அமைந்து பல்வேறு இயக்கங்களுக்குக் காரணமாக விளங்குகிறது என்பதை மிக நன்றாகவும் இயல்பாகவும் சுட்டிக் காட்டுகிறது. இதனை இசை மூச்சில் உயிர்ப்புடன் எழுந்த நாவலாகக் கருதலாம்.

நாவலின் முதல் காட்சியே இசையின் பேராற்றலைக் காட்டுவ தாக உள்ளது. நாவலின் தலைவன் ரவீந்திரன். தலைவி சந்திரிகா. இருவரின் பெயர்களும் இணைந்தால் உருவாவது ரவிச்சந்திரிகா என்ற இனிய ராகத்தின் பெயர். இந்த ராகம் நாவலின் ஓட்டத்தில் இனிய நீரோடையாகவும், பாத்திரங்களின் வாழ்வுப் பாதையைச் சிக்கலுக்கிடையில் சீராக அமைக்கும் சத்திய நாதமாகவும், மனித மனத்தைக் கவலைப் பிடியில் கவிழாது காக்கும் ஆன்மீக ஆற்றலாக வும் அமைவதைக் காணலாம்.

இசை எவ்வித ஆற்றலுடன் நாவலில் பரந்து பாய்கிறது என்பதைச் சில இடங்களைக் குறிப்பிட்டு அறிய முயலலாம். நாவலிலுள்ள சில பகுதிகளை அப்படியே கண்டு இசையாற்றல் எவ்வாறு இந்தச் சுவையான நாவலை உணர்ச்சியுடன் நடத்திச் செல்கிறது என்பதைச் சிந்தித்து உணரலாம்.

(i) 'மலைக் கோட்டையில் உச்சிப் பிள்ளையார் கோவிலுக்குச் செல்லும் படிக்கட்டுகளில் எல்லாம் ஒரே ஜனத்திரள்! மண்டபத்துக்கு உள்ளே இருந்து சங்கீதம் சுகமாகக் காற்றிலே மிதந்து வந்து கொண்டிருந்தது. அபூர்வமான ராகத்தில் அருமையாக அமைந்த தில்லானா அது. சங்கீதம் தெரிந்தவர்கள் அதுதான் ரவிச்சந்திரிகா ராகம் என்று சொல்லிக் கொண்டார்கள்.'

(ரவிச்சந்திரிகா; அத்யாயம், 1)

இது அறிமுகம். ரவீந்திரன் புல்லாங்குழல் வாசிக்கும் கலைஞன். அவனுடைய கலைத் திறனையும் இசையின் உயர்வையும் பலரால் உணர முடியாத நிலை உள்ளது. ஆனால் அவன் இசையைத் தன் உயிருக்கு மேலாக மதிக்கிறான். இக்கலையின் இனிய ஆற்றலால் அவனுக்கும் ஆடலரசி சந்திரிகாவுக்கும் நெருக்கம் ஏற்படுகிறது. அது உறவாகி, பின்னர் உன்னதக் காதலாக மலர்கிறது.

(ii) 'குழந்தைகள் பாடிய சுண்டெலிப் பாட்டு அவன் மனத்திலே புரண்டது.' (மேற்படி: அத். 6)

சாதாரண சுண்டெலிப் பாட்டையும் நாவல் ஆசிரியர் புறக்கணிக்கவில்லை. அந்தப் பாடல் ரவீந்திரன் மனத்திலே புகுந்து அரிக்கிறது. உயர்வான இசையிருப்பில் இந்தப் பாடல் அரிப்பாகி விடுகிறது. ரவீந்திரன் சந்திரிகா உறவில் ஏற்படும் சிக்கல் இவ்வாறு இசைக் குறிப்புடன் மறைமுகமாக விளக்கப்படுகிறது.

(iii) ரவீந்திரன் டாக்டரிடம் கூறுகிறான்:

'ஆரம்பத்தில் நான் என் சங்கீத வாழ்க்கையை வாய்ப்பாட்டிலேதான் தொடங்கினேன். ஆனால் நாளடைவில் மரக்கட்டு என்ற பாழாய்ப் போகிற தொல்லையினால் என் சாரீரம் இனிமை இழந்து லாகவமற்றுப் போயிற்று. அதன் பிறகுதான் புல்லாங்குழல் வாத்தியம் சாதகம் செய்ய ஆரம்பித்தேன். அப்படி இல்லாமல் வாய்ப்பாட்டே நீடித்திருக்குமானால் என் வாழ்க்கை இதற்குள் வேறு எப்படி எல்லாமோ திரும்பியிருக்கும்.' (மேற்படி; அத். 10)

உணர்ச்சி வெடிப்புக்கும் திருப்பங்களுக்கும் இசை காரணமாவது விளங்கும்.

(iv) பண்டாரம் பரதேசி வாழ்க்கையிலும் இசையே முக்கியமாக இருப்பதை நாவல் காட்டுகிறது. அவர்கள் பாபநாசம் மலை பற்றிப் பாடிய பாடலை நாவலில் காணலாம்.

'மலைக்குள் மலை நடுவே
  மலையாள தேசமப்பா
மலையாள தேசம் விட்டு
  மயிலேறி வருவா யிப்போ
    அரகரா அரகரா அரோகரா.

ஏறாத மலை ஏறி
  எருது ரண்டு தத்தளிக்க
பாராமல் கை கொடுப்பாய்
  பழனி மலை வேலவனே
    அரகரா அரகரா அரோகரா.' (மேற்படி; அத்.20)

நாவலின் சூழ்நிலையை மாற்ற விரும்பிய ஆசிரியர் அதற்காகவும் இசையை நாடுகிறார். இந்த இடத்தில் நாட்டுப்புற இசை கை கொடுத்து உதவுகிறது. கதையின் சூழ்நிலை மாறுவதுடன் அதன் இயல்பும் மாறுவதை இசையின் வழியாக ஆசிரியர் சாதித்துக் கொள்கிறார். கர்னாடக இசையின் ஆற்றலைப் பயன்படுத்தியவர் இங்கு நாட்டுப் புற இசையை இகழ்ந்து ஒதுக்காது இனிது கண்டு இன்பமாக இடத்துக்குத் தக்கவாறு பயன் துய்க்கச் செய்கிறார்.

(v) நலங்குப் பாடலைப் பற்றிய குறிப்பையும் இசைக் கலைஞனைக் கணவனாக அடைந்து பெருமைப்படும் ஒரு பெண்ணையும் நாவலாசிரியர் இடையில் சுட்டியுள்ளார். எல்லாவகைப் பாடல்களையும் இந்த நாவலில் இடம் பெறச் செய்வது போல் இசைக் குறிப்புகள் தரப்படுகின்றன. இசைக் கலைஞர்களைப் பெருமைப் படுத்தவும் முயல்கிறார். (மேற்படி; அத். 25)

(vi) இசைப் பாடல் எழுப்பும் உணர்ச்சி ஆற்றல் மிக்கது என்பதும் காட்டப்படுகிறது.

'.......அவன்கை
  இட்ட இடத்திலெல்லாம்
தண்ணென் றிருந்ததடி'

என்ற பாட்டு வந்ததும் சந்திரிகா அப்படி மயங்கி விழுவானேன்?'
(மேற்படி; அத். 31)

சந்திரிகா மயங்கி விழும் அளவுக்குப் பாடலும் பொருளும் அமைந்திருந்ததைக் காணலாம்.

(vii) இசையின் ஆற்றலை மேலும் நாவலில் சில இடங்களில் உறுதிப்படுத்த ஆசிரியர் விரும்புகிறார். புல்லாங்குழல் ஒலி கேட்கிறது. உடனே சந்திரிகா 'தன்னை மறந்த ஒரு நாத உலகிலே சங்கீத மயக்கத்திலே தானும் தனது சரீரமும் ஐக்கியமாகித் தவழ்கிறாள்' (மேற்படி; அத். 37) இசையொலி நின்றதும் அவள் செயலிழந்து விடுகிறாள். மனிதச் செயலைக் கட்டுப்படுத்தவும் இயக்கச் செயலை விறுவிறுப்படையச் செய்யவும் இசைக்கு ஆற்றலுண்டு என்பது உணர்ச்சிகரமாகக் காட்டப்படுகிறது.

(viii) நாவலின் முடிவு இசையின் ஆற்றலை மிகச் சிறப்பாக விளக்குவதுடன் நாவலின் உயிர்ப்பின் உச்ச நிலையாகவும் அமைகிறது.

'சொக்கி குடியின் சூழலிலே ரவிச்சந்திரிகா ராகம் தென்றற் காற்றிலே தவழ்ந்தது. மரங்களிலும் செடி கொடிகளிலும் கிளை வீசிப் படர்ந்தது. மலையிலும் குன்றுகளிலும் எதிரொலி செய்து விம்மியது. அருவிகளிலும் சுனைகளிலும் ஓடைகளிலும் நீராடியது. பளிஞர் சமூகத்திலே என்றென்றும் ஆறாமல் அவியாமல் சுடர் விடுகின்ற அந்த ஓம குண்டத்தின் நிரந்தரக் கனலைப் போலக் காலப் பாதையிலே ஏற்றி வைத்த ஒரு ஒலி விளக்காகப் பிரகாசித்தது தெய்வீகமான ரவிசந்திரிகா ராகம்!

'நாத விந்துகலாதி நமோ நம!
தீப மங்கள ஜோதி நமோ நம!' (மேற்படி; அத். 45)

இவ்வாறு கூறி நாவல் முடிவடைகிறது. சுருக்கமாகக் கூறுவதாயின் 'ரவிசந்திரிகா' நாவல் இசையில் தொடங்கி இசையால் வளர்ந்து இசையில் முடிவு அடைகிறது.

பலவகையான இசைச் சூழ்நிலைகள் நாவலில் உருவாக்கப் பட்டுப் பலவிதமான பாடல்கள் இடையே புகுத்தப்பட்டுள்ளன. கதைக் கருவும், பயனும் இசையை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இசையின் ஆற்றல், தன்மை, இயல்பு ஆகியவை அங்கங்கே விளக்கப் பெற்றுள்ளன. கதை மாந்தர்கள் இசைக்குக் கட்டுப்படுகின்றனர். எல்லா உயினங்களும் இசைக்கு அடங்குவதை நாவலில் காணலாம். இவ்வளவு சிறப்பாக நாவல் இலக்கியங்கள் இசையைப் பற்றிய செய்திகளை இந்த அளவுக்குக் காட்டுவதில்லை.

மனித உணர்வுகளை இசையின் இயல்புகளுடன் விளக்க முயன்றுள்ளமை ஒரு புதுவகை உத்தியாகத் தோன்றுகிறது. கதையின்

வளர்ச்சிக்கும், சூழ்நிலைகளை மாற்றுவதற்கும், திருப்பங்களைக் காட்டுவதற்கும், பாத்திர இயல்புகளை விளக்குவதற்கும் இசையின் தன்மை பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது ஒரு தனித்தன்மையாகும். நாவல் முழுவதும் இசையுணர்வு ஊடுருவிக் காணப்படுகிறது. இசையின் அருமையைப் புதுமையாகக் காட்டி நாவலின் பெருமை யைப் பெருக்க ஆசிரியர் முயன்றுள்ளார்.

தமிழ் நாவல்களில் பல இசைபற்றிய அரிய குறிப்புக்களை இடங்கண்டு பொருத்தமாகத் தருகின்றன. இசையானது தமிழர் வாழ்வில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றுத் திகழ்வதைத் தமிழ் நாவல்கள் வழி அறிய முடிகிறது.

புதுக்கவிதையில் இசைக் குறிப்புக்கள்

இருபதாம் நூற்றாண்டில் புதுக்கவிதை என்பது ஓர் இலக்கியப் புதுமையாக வளர்ந்து வரும் கவிதையமைப்பாகும். அரிய கருத்துக் களை அள்ளித் தர புதுக்கவிதை ஆசிரியர்கள் சமூக உணர்வுடன் நன்கு சிந்தித்துள்ளனர். தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சுவையாக விளங் கும் இசைக் கலை பற்றியும் கருத்துக்களைச் சிறப்பாக எடுத்து வழங்கியுள்ளனர். அவற்றுள் சிலவற்றைக் கண்டு அவர்களுடைய கண்ணோட்டத் திறனை மதிப்பிட முயலலாம்.

மு. மேத்தா தரும் இசைச் செய்திகளில் சில அவருடைய ஊர்வலம் என்ற கவிதைத் தொகுப்பில் இடம் பெற்றுள்ளன.

இசை
ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட ஓசை
அதே சமயத்தில்
ஆத்மாவோடு பேசுகிற
அந்தரங்க பாஷை

பாடகன்
சப்தத்தைப் படம் வரைகிறான்
அதன் தலைப்புத்தான்
சங்கீதம்

இசை
காதுகளுக்குப்

போர்த்தி விடுகின்ற
கௌரவப் பொன்னாடை

இசையை
பூமியில் முதன் முதலாகச்
கண்டு பிடித்த விஞ்ஞானி
காற்றுத்தான்

அந்தக் காற்று
கவனிப் பாரற்றுக்
காற்றில் வளர்ந்த
மூங்கிலைக் கூட நாம்
முத்தமிட வைத்தது.

(ஊர்வலம்; (1977); பக். 17—18)

இசையை ஆத்மாவின் ராகங்களாகக் கண்டு கவிஞர் அனுபவிப்பது அவரது இசை பற்றிய நுணுக்கமான உணர்வைக் காட்டுகிறது. இசை விரிவது அவருக்குப் படமாகத் தெரிகிறது. இது இசையைக் கற்பனையில் உருவாகக் கண்டு திருவாகச் சுவைப்பதாகும். காதுகளின் புண்ணியம் இசை அதில் பட்டு இனிக்கிறது. அதைப் பொன்னாடையாக உருவகித்துக் கவிஞர் மகிழ்வது இசையின் மதிப்பைக் காட்டுவதாகும். காற்று இசைக்கு ஆதாரம். புல்லாங்குழல் வாசிப்பதைக் காட்டும் கவிதை அமைப்பு முறை கலையழகுடன் விளங்குகிறது. இசையை இவ்வாறு மதித்துக் காட்டுவது தமிழர் இசைக்குக் கவிஞர் சூட்டும் பொன்னாடையாகும்.

அப்துல் ரஹ்மான் தம்முடைய பால்வீதித் தொகுதியில் இசைத் தொடர்பான செயல்களை உருவகமாக நினைத்துப் பார்க்கிறார். மெழுகு வர்த்தியின் தியாகத்தைக் குறிப்பிட இனிய இசை பாய்க்கும் புல்லாங்குழலை நினைக்கிறார்.

'ஒற்றை நெருப்பு உதட்டின்
வாசிப்பில்
புல்லாங் குழலே
உருகுகிறது.'

(பால்வீதி; பக். 47)

ஒலி ஒளியாக உலகத்துக்கு இன்பம் வார்க்கிறது. குழலுக்கு எந்தப் பயனுமில்லை. அது பிறருக்காக ஒலித்துத்தான் முடங்குவது.

கலைஞன் தன் திறமையைப் புலப்படுத்தத் துடிப்பவன். அதற்காக வாய்ப்புகளை நாடுவான். கலைத் தன்மை அத்தகையது. இசையும் ஒரு கலையே. இசைஞனும் திறனைக் காட்ட கருவியைத் தேடி ஓடுபவனே. இதனைக் குறிப்பாக உணர்த்தும் கவிதையைக் காணலாம்.

'தூரிகை
உளி
வீணை
எழுது கோல்
யாரேனும் வாருங்கள்
நான் பிரசவிக்க வேண்டும்'

(பால்வீதி; பக். 20)

கலைத் தன்மை மனிதனிடம் உள்ளது. அதை வெளியிடக் கருவிகள் தேவை. இசைக் கருவிகளில் சிறந்தது வீணை. இசைக் கலைத் திறன் மிக்க கலைஞர் தம் திறனை உலகுக்குக் காட்டத் துடிப்பது தவிர்க்க முடியாத ஆவல். அந்த ஆவலை நிறைவேற்ற உதவும் கருவி வீணை.

'என் செவியின் சுவாசம்' என்ற கவிதை இசைக் குறிப்புடன் மலர்கிறது.

'பிருந்தா வனமெங்கும்
செவிகள் பூக்க
சுவாசத்தை ராகமாக்கி
ராதை — உன்னில்
புல்லாங் குழலாகியிருக்கிறாள்.

பாடகி

என் ஏகாந்த சோபன அறையுள்
உன் முகத்திரை அணிந்த கீதம்
ஸ்வர பாதசரம் ஒலிக்க
நாண அலங்காரத்துடன்
நடந்து வருகிறது'

(பால்வீதி; பக். 17)

இசையூற்று கவிஞரின் மனதை இன்பவுணர்வால் அன்புடன் தாலாட்டி மகிழ்ந்ததின் பயனாக இந்தக் கவிதை மலர் விரிந்துள்ளது. இது தமிழரின் இசைப் பயன்.

இன்குலாப் என்ற கவிஞர் 'அபஸ்வரங்கள்' என்ற கவிதைத் தொகுதியில் தமிழர் இசை பற்றிய பல கருத்துக்களைப் புதுக் கவிதை உருவில் வடித்துத் தருவதைக் கண்டு பல அரிய செய்திகளை அறியலாம்.

'பாலுண்ட பின்னும் பாலகனார் கேக்கிறது
தாலாட்டுப் பாட்டல்லோ.... தாலாட்டுக் கேட்டாக்கா
புள்ளைவிழி உறங்கும் பூவெல்லாம் கண்ணுறங்கும்....
கம்மா அலையெல்லாம் அசையாமல் கேட்டுறங்கும்'

(அபஸ்வரங்கள்; பக். 19)

தாலாட்டுப் பாடலின் தனிச் சிறப்பைத் தமிழன்னை கொஞ்சித் தாலாட்டுவது போல் கவிஞர் தந்துள்ளார்.

'கவிராசனெல்லாம் கல்லாச் சமைஞ்சிட
ஏத்தம் இறைக்கையில் இவுக பாடுன
தெம்மாங்கு கரும்புத் தோப்பெல்லாம் கேக்குமே
தோகை விரியுமே! சூரியன் மறையுமே'!

(மேற்படி; பக். 19)

ஏற்றப் பாடலின் தெம்மாங்கு ஒலித்து கரும்புக் காடெல்லாம் இனிமைத் தேன் பாய்ந்து சுவைப்பதை இந்தப் பாடலில் கவிஞர் இசைத்துக் காட்டுகிறார்.

'மகாகவிகளே! நீங்கள் மீட்டிய
கவிதை வீணை எம் கைகளில் தவழ்கையில்
அபஸ்வரங்களே எதிரொலிக்கின்றன.
அபஸ்வரங்களே எதிரொலிக்கின்றன'

(மேற்படி; பக். 14)

கவிதைகளில் காணும் கருத்துச் சிதைவுகளைச் சுட்டிக் காட்ட இசையில் காணப்படும் வழுவிசையை உவமையாக்கிக் கவிஞர் காட்டுகிறார். இசை வழு மிகவும் தவறாகும். அதனால் இசையின் இனிமை கெட்டு விடும். வழுவின்றி இசைக்கத் தெரியாதவன் இசையை நெருங்காது இருப்பது கலைக்குச் செய்யும் நன்மையாகும்.

'இதுதான்' என்ற கவிதைத் தொகுதியில் புவியரசு பாடிய குழலைக் கொடுங்கள் என்ற கவிதை இசைக் கருவை இனிது தாங்கியுள்ளது.

'காட்டில் மலையில் ஆற்றங் கரையில்
கனிந்த நாணற் குழல்போதும்
மாட்டுக் காரச் சிறுவன் காட்டில்
மயங்கி ஊதிய குழல் போதும்.

குழலைக் கொடுங்கள் ஊதுகிறேன்
அனலைப் புனலாய் மாற்றுகிறேன்

ஆயிரம் ஆயிரம் ஆண்டுகள் வாழ்ந்த
ஆற்றலைக் குழலில் காட்டுகிறேன்
நோயினுக் கிரையாய் மெலியும் உலகின்
நலிவை இசையால் ஓட்டுகிறேன்.

கண்ணன் ஊதிய கங்கைப் பாடலை
காவிரி இசையால் மாற்றுகிறேன்
மண்ணில் விண்ணில் புதுமைகள் காட்டி
மனிதரைத் தேவர் ஆக்குகிறேன்.'

(இதுதான்; பக். 94-95)

உணர்ச்சி மிக்க கவிதைகளாகப் புவியரசு இவற்றைத் தமிழர் இசைச் செய்திகளாகத் தருகிறார். நாட்டுப்புறப் பாடலிசையை மதித்துக் கூறுகிறார். இசை துன்பத் துடைப்பாக விளங்கும் என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறார். நோய் தணிக்கும் ஆற்றல் இசைக்கு உண்டு என்பதை ஆற்றலுடன் காட்டுகிறார். புற நானூற்றுப் பாடலிலிருந்து புதுக்கவிதை வரை இசையின் நோய் அகற்றும் தன்மையைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுவதைச் சிந்தித்து உணரலாம். கங்கைக் கரை இசைக்கும், காவிரிக்கரை இசைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை மதிப்பிடுகிறார். பின்னதில் சிறப்பு மிகுதி யானது என்பதை உணர்ந்து கூறுகிறார்.

இசையுணர்வைப் புலப்படுத்திச் சில கருத்தைப் புலப்படுத்தத் தமிழன்பன் முயல்வதை அவருடைய 'தீவுகள் கரையேறுகின்றன' என்ற கவிதைத் தொகுதியில் காணலாம்.

'வேர்வைத் துளிகள்
விரல்களாய்த் தீண்டினால்

வயலின் நரம்புகளில்
வசந்த ராகங்கள்'
(தீவுகள் கரையேறுகின்றன; பக். 16)

வயலின் இசையில் வசந்தம் போன்ற இனிய ராகங்கள் பிறக்கும் என்ற உணர்வில் சமூகச் சிந்தனை கொண்டு இந்தக் கவிதையைப் புனைந்துள்ளார்.

'சிறகால் பறவை
சிறைசெய்து கொண்டதுபோல்
வசீகரமான
வாழ்க்கை யாழின்
பாட்டு நரம்புகளாலேயே
நீ—உன்
பாத விலங்குகளைத்
தயாரித்துக் கொண்டாய்' (மேற்படி; பக். 29)

வாழ்க்கை யாழிசை போன்று இனிமையாக அமைய வேண்டியது. இசை இனியது என்பது உண்மையான உணர்வு கொண்ட கருத்து. அதை அடிப்படையாகக் கொண்டு தன் கருத்தைப் புலப்படுத்தக் கவிஞர் முயல்கிறார்.

கங்கையும் காவேரியும்
'சந்ததம் ஒற்றுமைச்
சங்கீதம் வடிக்கின்ற
இந்திய வீணையின்
இரண்டு நரம்புகள்' (மேற்படி; பக். 36)

வடநாட்டு இசையும் தென்னாட்டு இசையும் இன்று இணைந்து இசைக்கின்றன. ஆனால் அவை இருவேறு இசை நரம்புகள். இதனைக் கவிஞர் குறிப்பாகச் சுட்டுகிறார்.

புல்லாங்குழலைப் பற்றிப் புவியரசு பாடும் கவிதை அதன் வரலாற்றையே விளக்கி விடுகிறது.

'யாழுக்கும் மூத்தவளே
வண்டுகள் துளைத்த

துயரச் சுமையை
காற்றின் கரங்களில்
இறக்கி வைத்ததும்
காற்று அதனைக்
காடெல்லாம் பரப்ப
ஒரு மனிதன் வந்து
விலங்குகள் உடைத்து
விடுதலை தந்து
ஊதித் தொடங்கிய
ஆதிப் பாடலை
இன்னும் ஒருமுறை
ஒரே ஒருமுறை
பாடிக் காட்டேன். (இதுதான்; பக். 22-23)

புல்லாங்குழலின் வரலாற்றைப் புதுக் கவிதையில் நயமாக வடித்துக் காட்டப் புவியரசு முயன்றுள்ளார். பல கவிஞர்கள் தமிழர் இசைக் குறிப்புக்களை நயமாகச் சுமக்கும் நல்ல கவிதைகளைத் தந்துள்ளது தமிழர் இசையின் பெருமையைக் காட்டுவதாகும். சிறப்பில்லாததைக் கவிஞர்கள் உவமைக்கும் உருவகத்துக்கும் பொருளாக எடுப்பது அரிது. தமிழர் இசை பொருளால் சிறந்து சமூகச் சிந்தனைக் கருவாய்ப் பொலிந்து விளங்குகிறது.

தமிழர் இசைக்கு உதவும் சாதனங்கள்

தமிழர் இசைக்கு மிக்க மதிப்பும் செல்வாக்கும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்டுள்ளது. அது சிறப்பாக விளங்க வேண்டும் என்ற பெரிய நோக்கம் ஆர்வலர் மத்தியிலும் அறிஞரிடமும் ஏற்பட்டு அதற்கான அமைப்புக்கள் பல இன்று தமிழ் நாட்டில் தோன்றியுள்ளன. அவை தமிழர் இசைக்குச் செய்து வரும் பெருஞ் சேவை மதித்துக் காண்பதற்கு உரியது. அத்தகைய இயக்கங்கள், அமைப்புகள் எவ்வாறு தமிழர் இசைக்குத் தொண்டாற்றி வருகின்றன என்பதைக் காண்பது மிகவும் தேவையான முயற்சியாகும்.

தமிழிசைச் சங்கத்தின் சிறப்பு

தமிழிசையினை வளர்த்து அதன் மங்கிய பெருமைக்குத் திரும்பவும் உயிரூட்டி அதன் சிறப்பை புவனி எங்கும் பரப்ப வேண்டும் என்ற உயரிய நோக்கம் கொண்டு செட்டி நாட்டு அரசர் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் தமிழிசைச் சங்கத்தைத் தொடங்க வேண்டும் என்ற நல்லெண்ணத்துடன் 16—11—1940 அன்று அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நடந்த பட்டமளிப்பு விழாவின் போது பதினாயிரம் ரூபாய் நன்கொடையை அதற்குரிய முதல் தவணை அறக் கொடையாக அளித்தார். அன்று முதல் தமிழிசை உணர்வுடைய அறிஞரும் இசைஞரும் அந்த இசையைப் பற்றிச் சிந்திக்கத் தொடங்கினர்.

தமிழிசைச் சங்கம் தொடங்குவது வரை, தமிழில் பாடுவதை இழிவாகவும் தீட்டாகவும் கருதியவர்கள் அதன் உயர்வைப் பற்றி நினைத்தனர். சீரும் சிறப்பும் பெற்றுத் திகழ்ந்த தமிழிசை நாயக்கரின் ஆட்சி காலத்திலிருந்து ஆதரவற்ற நிலையில் அயர் வுற்று வாடத் தொடங்கியது. தமிழில் ஒலித்த இசை எங்கும் வடமொழியில் ஒலித்தது. மக்கள் பாடலின் பொருள் புரியாமல் இசை கேட்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். எந்த இசையரங்கும் தமிழ்ப் பாடலுக்கு இடம் ஒதுக்கவில்லை. யாராவது தமிழில் பாடினால் அதனைத் 'துக்கடா' என்று குன்றக் கூறித் தாழ்வாக மதித்தனர்.

இசை என்பது கர்நாடக இசை என்றும் கீர்த்தனை என்பது வடமொழிக் கீர்த்தனை என்றும் அனைவரும் கருதும் அளவுக்குத் தமிழ் உலக நிலைமை இருந்தது. தமிழில் கீர்த்தனைகள் இல்லாமல் இல்லை. மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர், கோபாலக் கிருஷ்ண பாரதி ஆகியோரின் கீர்த்தனைகள் நல்ல கர்நாடக இசைச் செல்வங்களாக இருந்தன. ஆனால் யாரும் அவற்றைப் பாட அனுமதிக்கவில்லை. ஆகையினால் எவரும் தமிழ்ப் பாடல்களைப் பாட முன் வரவில்லை.

தமிழிசை ஆதரவாளரான பி. டி. இராஜனின் இசைக் கழகத்தில் கூட 31—12—1945 அன்று நடந்த இசை நிகழ்ச்சியில் பாடப் பெற்ற 14 பாடல்களில் மூன்று மட்டுமே தமிழ்ப் பாடல்கள். அத்தகைய ஓர் அவல நிலை தமிழ்ப் பாடலுக்கு அன்று இருந்தது. வடமொழிப் பாடல்களை அல்லது தெலுங்குப் பாடல்களைப் பாடும் இசைவாணர் சரியாக அவற்றைப் பாடுவது இல்லை. அறியா மொழிப் பாடல்களின் பொருள்புரியாமல் யாரும் தெரியா முறையில் மேடையில் பாடியதை நல்லறிஞர் வெறுத்தனர். நாடகபிமானி

இதழின் ஆசிரியரான ஏ. எஸ். சர்மா இவ்வாறு பாடுவதைக் கண்டித்து ஒரு கட்டுரை எழுதினார். அரிகேசவ நல்லூர் முத்தையா பாகவதர் 1933 ஆம் ஆண்டு பச்சையப்பன் கல்லூரியில் நடந்த மாநாட்டில் தமிழ்ப் பாடல்கள் சிலவற்றைப் பாடித் தமிழில் பாட வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தினார்.

இத்தகைய வேண்டுதலுக்குப் பலவிதமான மறுப்புக்கள் தெரிவிக்கப் பட்டன. மொழிக்கும் இசைக்கும் தொடர்பில்லை என்று கூடச் சிலர் கூறத் தலைப்பட்டனர். ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள், புரந்தரதாசர், தியாகராஜர் போன்ற அனைவரும் இசையைப் பக்திக்காகப் பயன் படுத்தினரே அன்றி இசைக்காக யாரும் பாடவில்லை. மொழி புரியாமல் இசையால் பக்தி உணர்வை ஊட்ட முடியுமா என்று சிந்திக்க வேண்டும். எல்லா விதமான மறுப்புக்களையும் மீறி வந்த எதிர்ப்புக்களைத் தாண்டி அண்ணாமலைச் செட்டியார் தமிழிசைத் சங்கத்தைத் தொடங்கி விட்டார். தமிழிசைத் தலை நிமிரத் தொடங்கியது.

பாடுவதற்கு ஏற்ற தமிழ்ப் பாடல்கள் உண்டா என்ற கேள்விக்குப் பதிலாக உ. வே. சாமிநாதையர் பரிபாடலிலிருந்து பாபநாசம் சிவன் வரையிலுமுள்ள பல பாடல் பட்டியலையே தமிழிசைச் சங்கத்துக்கு அனுப்பிக் கொடுத்தார். திருவனந்தபுரம் தி. இலட்சுமண பிள்ளை பல பாடல்களைத் தாமே புனைந்து அனுப்பினார், அவரைத் தமிழ்த் தியாகராஜர் என்று எச். சுப்பிரமணிய அய்யர் பாராட்டினார். வையாபுரிப் பிள்ளை தமிழிசை இயக்கத்தை வியந்து புகழ்மாலை சூட்டினார். நாதசுரக் கலைஞர் இராஜரத்னம் அதனைப் போற்றிச் சிறப்பித்தார். இசைக் கலைஞரின் ஆதரவும் அறிஞரின் பாராட்டுதலும் தமிழிசைச் சங்கத்துக்கு வலுவான ஆதரவாக அமைந்தன.

தமிழ் இசைச் சங்கத்தைக் குறைவாகக் கருதிய அல்லாடி கிருஷ்ணசாமி ஐயருக்குக் கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி ஆணித்தரமான பதில் கொடுத்து ஆதரவு தேடினார். நாமக்கல் கவிஞர் இராமலிங்கம் பிள்ளை, கவிமணி தேசிக விநாயகம் பிள்ளை, சிலம்புச் செல்வர் ம. பொ. சிவஞானம், மு. வரதரசன், தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரம் போன்ற ஆன்றோர்களின் நல்லாதரவு தமிழிசைச் சங்கத்துக்கு ஊக்கமும் உயர்வுமாக அமைந்தது.

டி. கே. சிதம்பரநாத முதலியார், தந்தை பெரியார் ஈ. வே. இராமசாமி நாயக்கர், அறிஞர் அண்ணாதுரை, கவியோகி சுத்தானந்த பாரதி, பெருந்தலைவர் காமராஜ், நீதிபதி எஸ்.

மகாராஜன், இசைப்பேரறிஞர்களான மீ. ப. சோமு, எஸ். இராமநாதன், தி. மூ. நாராயணசாமி பிள்ளை, பேராசிரியர் லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் போன்ற பல்துறையினர் தமிழிசைச் சங்கத்துக்கு அயராத் துணையாக நின்றனர். சங்கப் பணிகள் தமிழிசை இயக்கமாக விளங்கியது, ஆண்டுக்கொரு வளர்ச்சியாக அது வளர்ந்து சிறந்துள்ளது.

தமிழிசைச் சங்கத்தின் சாதனைகள்

சங்கத்தின் முக்கிய நோக்கம் தமிழிசையை உயிரூட்டி வளர்ப்ப தாகும். தொடக்கத்தில் பல இசை மகாநாடுகள் நடந்தன. பழந் தமிழ் இசை பற்றிய சிந்தனைகள் திரட்டப்பட்டன. இசையரங்கு கள், திருமணங்கள், விழாக்கள் போன்றவற்றில் தமிழ்ப் பாடல்கள் பாட வேண்டும் என்ற கருத்து உருவாக்கப் பெற்றது. தமிழ்ப் பாடல் களுக்கு மதிப்பு ஏறியது. அதன் பெருமையை மக்களும் கலைஞரும் உணரத் தலைப்பட்டனர். அதனால் தமிழில் பாடப் புறப்பட்டனர்.

இசைக் கலைஞர்களுக்குப் பாராட்டும் பட்டங்களும் பரிசும் வழங்கப்பட்டன. இது அவர்களுக்கு ஊக்கமாகவும் உணர்வாகவும் விளங்கியது. தமிழில் பாடுவதைப் பெருமையாகக் கருதும் காலம் மலர்ந்தது. தமிழிசை நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டன. தேவார ஓது வார்கள் நன்கு மதிக்கப் பெற்றனர். ஆகையினால் அவர்கள் பரம் பரை பரம்பரையாகப் பாடிவந்த பழமையான தமிழிசை மரபுகளை மீண்டும் கைக்கொண்டு ஆலயங்களிலும் தெருப் பஜனைகளிலும் பாடத் தொடங்கினர். தேவாரப் பண்ணிசை மலர்ச்சியுடன் காட்சி தந்தது.

பண்ணாராய்ச்சி

தமிழிசைச் சங்கத்தின் மிக முக்கியமான சாதனையாக அது செய்துள்ள தமிழிசைப் பண்ணாராய்ச்சியைக் குறிப்பிட்டுத் தனிச் சிறப்புடன் கூறலாம். தேவாரம், திருவிசைப்பா, திவ்வியப் பிரபந் தம், பாம்பன் சுவாமிகளின் பாடல்கள் ஆகியவற்றில் தமிழிசைப் பண்களில் அமைந்த பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றை ஆய்வு செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணத்தைப் பெரியசாமித் தூரன் போன்ற அறிஞர்கள் ஊட்ட ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார் போன்ற ஆன்றோர்கள் ஆதரித்தனர்.

பண்ணாராய்ச்சியின் முதல் மாநாடு 24-12-1949 முதல் 27-12-1949 வரை நான்கு நாள்கள் சென்னை சி. எல். எஸ். மெமோரியல் மண்டபத்தில் இசையறிஞர், இசைக்கலைஞர், ஓதுவார்கள், தமிழறிஞர் ஆகியோர் முன்னிலையில் மிகச் சிறப்பாக

நடந்தது. ஆய்வுக் கட்டுரைகள் படிக்கப் பெற்றன. ஓதுவார்கள் தேவாரப் பாடல்களைப் பழைய இசையமைப்பில் பாடினர். அவை எந்த ராகத்தில் அமையும் என்று சிந்தித்தனர். கலந்துஉரையாடிக் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்தனர். அதன் பயனாகச் சில பயனுள்ள முடிவுகளைக் கண்டனர்.

முதல் பண்ணாராய்ச்சி மகாநாட்டில் ஒன்பது பண்களைப் பற்றி ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. அவை எந்த ராகத்தைச் சேரும் என்பதைப் பற்றி வாதிட்டு முடிவு கண்டுள்ளனர். திடீரென்று முடிவுக்கு வருவதில்லை. யார் யார் எவ்வாறு கருத்துக் கூறினர் என்பதை எல்லாம் எழுத்து விடாமல் அச்சிட்டு வெளியிட்டுள்ளனர். அது இன்றும் என்றும் உண்மை காண்பதற்கு ஏற்ற துணையாக அமையும் என்பது உறுதி.

இதுவரை கண்டுள்ள பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகளை அறிவது பயனுடையதாகும்.

முதல் பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டம் (24-12-1949—27-12-1949)

	பண்	ராகம்
1.	கொல்லி	நவரோசு
2.	சீகாமரம்	நாதநாமக்கிரியை
3.	செவ்வழி	எதுகுலகாம்போதி
4.	கௌசிகம்	பயிரவி
5.	பஞ்சமம்	ஆகிரி
6.	செந்துருத்தி	மத்தியமாவதி
7.	வியாழக்குறிஞ்சி	சௌராஷ்டிரம்
8.	தக்கேசி	காம்போதி
9.	காந்தாரபஞ்சமம்	கேதாரகௌளம்

இரண்டாம் கூட்டம் (27-12-1950–29-12-1950)

10.	பழம் பஞ்சுரம்	சங்கராபரணம்
11.	சாதாரி	பந்துவராளி
12.	புறநீர்மை	பௌளி ராகச் சாயலும் அந்தர காந்தாரமும் உள்ள பூபாளம்
13.	மேகராகக் குறிஞ்சி	நீலாம்பரி
14.	அந்தாளிக் குறிஞ்சி	சாமா
15.	திருத்தாண்டகம்	அரிகாம்போதி

மூன்றாம் கூட்டம் (26-12-1951—29-12-1951)

16.	குறிஞ்சி	குறிஞ்சி? (அரிகாம் போதி தோற்றம்)
17.	பழந்தக்க ராகம்	ஆரபி?
18.	கொல்லி	
	கொல்லிக்கௌவாணம்	நவரோசு

இவ்வாறு ஆண்டுதோறும் பண்ணாராய்ச்சி மாநாடு நடத்தப்பட்டு தமிழிசையைப் பற்றி பலவகையான பயனுள்ள ஆய்வு முடிவுகளைத் தமிழிசைச் சங்கம் கண்டுள்ளது.

தமிழிசைச் சங்கத்தின் ஆய்வுத் தன்மை

ஆய்வு என்பது அறிந்ததைக் கொண்டு ஆதாரங்களை முயன்று தேடி நன்கு சிந்தித்து அறிய வேண்டியவற்றை அறிவிற்குப் பொருந்துமாறு கண்டுபிடித்து உறுதியாகக் கூறுவதாகும். இந்தப் பணியைச் செவ்வனே செய்து தமிழிசை பற்றிய கருத்துக்களை உலகுக்கு உணர்த்துவது தமிழிசைச் சங்கத்தின் நோக்கம். அறிஞர்களையும் கலைஞர்களையும் ஒரே இடத்தில் கூட்டி நேருக்கு நேர் விரிவான ஆய்வை நடத்தி வருவது வரவேற்கத் தக்கதாகும். தயக்கமின்றிக் கருத்துக்களைக் கூறும் வாய்ப்பை அனைவரும் பெறுகின்றனர் ஒவ்வொரு கருத்தும் உடனுக்குடன் குறிக்கப் படுகிறது. கருத்துப் பரிமாற்றம் உரிமையுடனும் உறவாகவும் நடை பெறுகிறது. உறுதியாகக் கண்டவற்றை ஒப்புக் கொண்டு முடிவு செய்கின்றனர். சிறிது ஐயப்பாடு இருப்பினும் மேலாய்வுக்கு விட்டு விடுகின்றனர்.

எதையும் துரித நிலையில் எப்படியாவது ஓர் ஆய்வு முடிவுக்குக் கொண்டு வந்து விடவேண்டும் என்ற முறை அங்கு இல்லை. முடிவுகள் உறுதியானவைகளாக இருக்க வேண்டும் என்று நினைப்பதில் தான் தமிழிசைச் சங்கத்தின் சிறப்பே அமைந்துள்ளது. அவர்கள் முடிவு செய்ததை மாற்றவோ மறுக்கவோ முடியாது என்ற நிலை வருவது வரை சிந்திக்கிறார்கள். முடிவுக்கு வரமுடியாவிட்டால் அடுத்த ஆண்டுக்கு ஒத்தி வைத்து விடுகின்றனர்.

பண்ணாராய்ச்சியின் ஐந்தாவது கூட்டத்தில் (1954) காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம், கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம் ஆகிய நான்கு தமிழிசைப் பண்களைப் பற்றிய ஆய்வு விரிவாக நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளது. ஓதுவார்கள் தேவாரப்

பாடல்களைக் குறிப்பிட்ட பண்களில் அவர்களுடைய பழக்கத்துக்குத் தக்கவாறு பாடுகிறார்கள். இசையறிஞரும், தமிழ் அறிஞரும் கூடிக் கலந்து சிந்திக்கிறார்கள். தங்கள் கருத்துக்களை விளக்கமாகவும் வெளிப்படையாகவும் பரிமாறுகிறார்கள். அறிவுபூர்வமாகவும் கலை அடிப்படையிலும் வாதிடுகிறார்கள். ஆனால் எந்த முடிவுக்கும் அவர்களால் வரமுடியவில்லை.

இந்த நான்கு பண்களும் சம்பிரதாயப்படி சங்கராபரணத்தின் ஜன்னிய ராகமான நவரோசு என்ற அம்சத்தைத் தழுவியுள்ளன. இப்பண்களைப் பாடிப் பதிவு செய்து அடுத்த ஆண்டில் மேல் முடிவு செய்யலாம் என்று முடிவு செய்து விடுகிறார்கள். எதையும் ஆய்ந்து உடனே முடிவு காண வேண்டும் என்ற விரைவு ஆய்வுக்கு ஆரோக்கியமானது அல்ல என்ற உண்மையை நன்கு உணர்ந்து தமிழிசைச் சங்கம் தன்னுடைய ஆய்வுப் பணியை மேற்கொண்டு வருவதைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம்.

ஒன்பதாவது பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டத்தில் (1958) குறிஞ்சிப் பண் பற்றிச் சிந்தித்துள்ளனர். தேவாரம் பாடுவதற்குப் பயன்பட்ட துணைக் கருவிகள் பற்றிப் பேசியிருக்கிறார்கள். நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தப் பண்கள் பற்றிய ஆய்வு விரிவாக நடத்தப் பெற்றுள்ளது. குறுந்தொகை, கவுத்துவங்கள் குறித்துப் பேசி யுள்ளனர். பறை வகைகள், பண் வகைகள், யாழ் வகைகள் ஆகியவற்றைப் பற்றிய விரிவான ஆய்வை மேற்கொண்டுள்ளனர். இவற்றைக் குறித்து மேலும் ஆய்வு செய்ய வேண்டும் என்ற கருத்தில் முடிவுகளை உறுதி செய்யாமல் அடுத்த ஆண்டுக்கு விட்டு விடுகிறார்கள். சிந்தனையாளர்களுக்கு மேலும் சான்றுகள் திரட்டுவதற்கும் நன்கு சிந்திப்பதற்கும் வாய்ப்பு தரப்படுகிறது. இது ஒரு சிறந்த ஆய்வுக்கு அறிகுறியாக அமைகிறது

நடைமுறை வழக்கத்துக்கும் ஏற்கனவே குறிப்புக்களில் காணப் படுவதற்கும் உரிய ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைப் பற்றியும் சிந்தித்து இவ்வாறு ஏற்பட்டதின் காரணங்களைக் குறித்து ஆராய்ச்சி நடத்தியுள்ளனர். சாதாரி பண் பற்றி பதினைந்தாவது பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டில் (1964) ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. சாதாரிப் பண்ணுக்குத் திருமுறை கண்ட புராணத்தில் ஒன்பது கட்டளைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆனால் நடைமுறையில் நான்கு வகையாகப் பாடப்பட்டு வருகின்றன. இதே போன்று காந்தாரப் பஞ்சமத்துக்குத் திருமுறை கண்ட புராணத்தில் மூன்று கட்டளை கள் கூறப்பெற்றுள்ளன. ஆனால் நடைமுறையில் ஐந்து வகை

யாகப் பாடப்பட்டு வருகின்றன. இக்கருத்துக்கள் மாநாட்டில் அறிஞர் முன்பு வைக்கப்படுகின்றன. இதைப் பற்றிப் பின்னர் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. ஆராய ஆராய புலராதவை புலரும் என்ற உண்மை பண்ணாராய்ச்சி மாநாடுகளில் ஆராயப் பெற்ற முறைகளிலிருந்து நன்கு தெளிவாகிறது. இம்மன்றம் நல்லாய்வுக்கு உரிய நல்ல வழிகாட்டியாகவும் விளங்குகிறது.

தமிழிசைக்கு மிகத் தேவையானவற்றையே ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்வது ஒரு சிறப்பாகும். எதையாவது எடுத்துக் கொண்டு எப்படியாவது ஆய்வு செய்து ஏதாவது ஒரு முடிவுக்கு வருவது ஆய்வின் சிறப்பையே பாதித்துவிடும். பதினேழாவது பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டில் (1966) நட்டராகம், திருத்தாளச்சதி, கொல்லி, சாதாரி, ஏகபாதம், காந்தார பஞ்சமம், பஞ்சமம், 108 பண்கள், திருவிராகப் பதிகங்கள், தக்கேசி, செந்துருத்தி, இந்தளம், மூத்தத் திருப்பதிகப் பண்கள், திருக்குறுந்தொகையின் இசை அமைப்பு, கௌசிகம், திருத்தாண்டகத்தின் இசையமைப்பு, திரு விருத்தத்தின் இசையமைப்பு, குறிஞ்சிப் பண் பாடப்பெற்ற சூழ் நிலை, பழந்தக்கராகம், திருமுக்கால், திருநேரிசையில் இசை அமைப்பு, வியாழக் குறிஞ்சி ஆகிய பலவற்றைப் பற்றிச் சிந்தித் துள்ளனர். அனைத்தும் தமிழிசைக்குத் தேவையானவை. இது முறையான ஆய்வு.

பண்ணைப் பற்றி மாத்திரம் அல்லாமல் தாளங்களைப் பற்றி யும் சிந்தித்துள்ளனர். திருப்புகழில் காணப்படும் தாள நுட்ப வேறுபாடுகளைப் பற்றி பத்தொன்பதாவது பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் (1968) விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளனர். கருவிகள் பற்றி யும் சிந்தித்துள்ளனர். வடபாதிமங்கலம் தட்சிணாமூர்த்தி தவிலின் அமைப்பு, வரலாறு, இசைத்தன்மை ஆகியவற்றை விளக்கிக் கட்டுரை படித்துள்ளார். எத்தனையோ அரிய செய்திகள் அவரால் நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன. தவிலைப் பற்றிய மதிப்பு மனத்தில் ஏற்படுகிறது. இப்படி எத்தனை எத்தனையோ நல்ல கட்டுரைகள் தமிழ் இசைச் சங்கத்தின் வாயிலாகத் தமிழிசை உலகுக்கு வழங்கப் பெற்றுள்ளன.

தமிழிசைச் சங்கத்தின் வளர்ச்சி

ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியாரின் அறக் கொடையால் 1940-ஆம் ஆண்டு தொடங்கப்பெற்றத் தமிழிசைச்சங்கம் தன் அரும் பணியில் மிகச் சிறப்பாக வளர்ந்து காணப்படுகிறது. 1941 இல் முதல் மாநாட்டை அண்ணாமலையில் கூட்டியது. பலர் கூடிப் பல தீர்மானங்களை நிறைவேற்றினர். பின்னர் சென்னை, தேவ

கோட்டை, ஆத்தங்குடி, கும்பகோணம் முதலிய இடங்களில் மாநாடுகள் நடந்தது. தமிழ்நாடு முழுவதிலும் தமிழிசை அமைப்புக்கள் தொடங்கப் பெற்றன. இசைக் கல்லூரிகள் எழுந்தன.

அகில இந்திய வானொலியில் தமிழ்ப் பாடல்களுக்கு ஆதரவு பெருகியது. தமிழ்ப் பாடலிசை தமிழ்நாடு எங்கும் கேட்டது. இசை மலர்கள் வெளியிடப்பட்டன. இசைக் கலைஞர் தமிழ்ப் பாடல்களை இசையரங்குகளில் பாடித் தமிழ் மொழியின் இசைத் தன்மையை உலகுக்குக் காட்டினர். 1952 ஆம் ஆண்டு தமிழிசைச் சங்கத்துக்காக ராஜா அண்ணாமலை மன்றம் சென்னையில் தொடங்கப்பட்டது. அதற்குரிய அழகான அமைப்புடைய கட்டிடம் கட்டப்பெற்றது. பழைய இசைக் கருவிகள் பார்வைக்காக அங்கு சேர்த்து வைக்கப்பட்டன.

அண்ணாமலைச் செட்டியாருக்குப் பின் அவருடைய மகன் ராஜா சர் முத்தையா செட்டியார் தமிழிசைக்கு முழு ஆதரவு அளித்தார். இப்பொழுது அவருடைய மகன் எம்.ஏ.எம். இராமசாமி அந்தப் பொறுப்பை ஏற்றுள்ளார். இவருடைய நல்ல ஆதரவில் தமிழிசைச்சங்கம் நன்கு வளர்ந்து சீரும் சிறப்போடும் தமிழிசைக்குப் பெருஞ்சேவை புரியும் என்று நம்பலாம். ஆற்றலும் ஆர்வமும் மிக்க இவரால் தமிழிசை மணப்பது உறுதி.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இசைத்துறை

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இசையை வளர்ப்பதற்காக ஒரு தனித்துறை தொடங்கப்பட்டது. அதில் புகழ் பெற்ற இசைப் பேரறிஞர்களும் இசைக் கலைஞர்களும் பேராசிரியர்களாகப் பணியாற்றியுள்ளனர். இந்தத் துறையின் சாதனை அளப்பரியதாகக் காணப்படுகிறது.

நாட்டின் பல பகுதியிலுள்ள மாணாக்கர் இங்கு இசை பயிலுகின்றனர். நடப்பு இசை மட்டுமல்லாமல் பழந்தமிழிசையும் இங்கு பயிற்றுவிக்கப்படுகிறது. கருவி இசைக்கு நல்ல ஆதரவு தரப்படுகிறது. தற்பொழுது மதுரை சோமு இத்துறைக்குத் தலைவராக அமர்ந்து அரும்பணி ஆற்றி வருகிறார். இசை ஓர் அருங்கலை. அதன் வளர்ச்சி பழமையானது. அது என்றும் தளர்ச்சி அடைந்து விடக்கூடாது என்ற உறுதியுடன் இசையாசிரியர்கள் பணியாற்றி வருகின்றனர்.

இசைத் துறையின் வழியாகப் பல அருமையான ஆராய்ச்சி நூல்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. பழமையான இசைப் பாடல்

களைத் தெரிந்து எடுத்து அவற்றுக்கு இசையமைத்து வெளியிட்டுள்ளது சிறப்பான பணியாகும். பழமை மறக்கப்படாது இந்தத் துறையின் நல்ல முயற்சியால் சிறப்பாகக் காக்கப்பட்டு வருகிறது. தமிழிசைப்பாடல்கள் என்று பல தொகுதிகளை வெளியிட்டுள்ளனர். இவற்றில் கீர்த்தனைகள், கீதங்கள், வர்ணங்கள், பதங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் சிலவற்றைக் காண்பது பயனாகும்.

(i) கீதம்

ராகம் : தேவமனோகரி. தாளம் : ஐந்தெண் திருபுடை

பரமே பிறவா
வரமே தருமே
தரமே யுறுமே
பவமே அறுமே.
(தமிழிசைப் பாடல்கள்; தொகுதி 21; பக். 33)

குறுகலான அமைப்பில் பண்ணும் தாளமும் சிறக்க இந்தக் கீதம் அமைகிறது. மாணாக்கரின் இசைப் பயிற்சிக்கு நன்கு உதவுவது. நீண்ட கீதங்களும் உண்டு. அவற்றின் தாளக்கட்டு சுவையாக அமைவதைக் காணலாம்.

ராகம் : காம்போதி. தாளம் : ஐந்தெண் சம்பை

'ஆடிய பாதனை நாடி நீ மனமே
பாடித் துதிசெய்தால் கோடி புண்யமாமே
ஓடி யலைந்து தினம் தேடி நல்லவருடன்
கூடிக் குணம்பெருக மோடி ஏனோ சொல்வாய்
வேடிக்கை செய்யும் வாடிக்கை யல்ல
நீடித் தென்றும் வாழ நீறளித் திடும் ஐயன்.'
(மேற்படி; பக். 3)

இந்தக் கீதத்தின் சிறப்பு சொல்லடுக்கிலும் ஒலி ஒப்புமையிலும் இருப்பதைக் காணலாம். தாளக் கட்டுக்கு இவை மிகவும் உதவுவன.

(ii) தான வர்ணங்கள்

முதனிலை

'ஓம் கணபதி சகம் புகழ்பதி
உன்சேவையே கதி.

இடைநிலை

ஆகுவுடன் வந்து ஆள் நின்தாள் தந்து
ஆளத் தருணம் இது.

இறுதி நிலை

மோதகம் விரும்பும் முழுமுதற் பொருளே'
(மேற்படி; பக். 36)

மூன்று நிலைகளில் இந்தத் தான வர்ணம் அமைந்து பாடப் பழகுவோருக்கு நல்ல பயிற்சியாக அமையும். இதில் இசைத் திறனைக் காட்டிப் பாடவும் வாய்ப்பு உண்டு.

(iii) பதங்கள்

ராகம் : தோடி தாளம் : நான்கெண் திருபுடை

முதனிலை

'தெருவினில் ஓடிச் சிறுவருட னாடி — இருந்த
எனைக் கூடி ஏமாற்றிச் சென்றா ரடி.

இடைநிலை

எறும்பு முதலான எல்லா உயிர்கட்கு மொரு—
தருமதுரை எனதருமைக் காதலரடி.

இறுதிநிலை

அன்றவர் தந்த முத்தம் நினைத்தென் சித்தம்
கன்றிழந்த பசுப்போலக் கனக்குதடி நித்தம்
மன்று ளாடியோன் பெற்றக் குன்றக் குடியானை—
சென்றுநீ இப்போ திங்கு சீக்கிரம் கூட்டிவாடி'
(மேற்படி; பக். 218)

இப்பாடலில் முதனிலை, இடைநிலை, இறுதிநிலை என்று குறிப்பிட்டுள்ளது முறையே பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய அமைப்பைக் குறிப்பன. பதங்களைப் பாடிப் பழகிக் கீர்த்தனைகளை எளிதாகப் பாடலாம்.

(iv) கீர்த்தனைகள்

ராகம்: கேதாரம்

பல்லவி

ஐயனே உயிர் மெய்யனே.

அனுபல்லவி

உய்யவே அருள்புரி செய்ய
பதந் தந்தெனை (ஐயனே)

சரணம்

ஈசனே நான்ஆத்ம இரக்ஷண்ணியமே — பெற
இரங்கியருள் கடாக்ஷ வீக்ஷண்ணியமே
தாசன் நானுனக் கென்னும் தாக்ஷண்ணியமே கொண்டு
தந்தருள்வாய் விவேக தீக்ஷண்யமே'.

(தமிழிசைப் பாடல்கள்; தொகுதி 3; பக். 266)

இவ்வாறு பல தமிழ்க் கீர்த்தனைகளை அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திலுள்ள இசைத்துறை வெளியிட்டு இசைக் கலைக்கு நல்ல சேவை செய்துள்ளது. நீலகண்டசிவன், தி. லட்சுமண பிள்ளை, கோபால கிருஷ்ண பாரதி, அச்சுததாசர், வேதநாயகம் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் ஆகியோரின் பாடல்களைச் சுரப்படுத்தி வெளியிட்டுள்ளனர். மாணாக்கருக்குத் தமிழிசையின் பெருமையை உணர்த்துகிறது.

இசைக் கல்லூரிகள்

தமிழக அரசு சார்பிலும் மற்ற அமைப்புக்கள் சார்பிலும் தமிழ் நாட்டில் பல இசைக் கல்லூரிகள் தொடங்கப்பட்டு இசைக்கல்வியும் இசைப் பயிற்சியும் அளிக்கப்படுகிறது. சென்னையிலுள்ள அரசு இசைக்கல்லூரி மிக முக்கியமானது. தி. என். கிருஷ்ணன் முதல்வராக அமர்ந்து அதை மிகச்சிறப்பாக நடத்தி வருகிறார். குரலிசை, கருவியிசை ஆகிய இரண்டிலும் நல்ல பயிற்சி அளிக்கப்பட்டு வருகிறது. திருவையாறு இசைக்கல்லூரி நன்கு நடைபெறுகிறது. இசைப்பாடகர் கிருஷ்ணமூர்த்தி ராவ் அதை நன்கு நடத்தி வருகிறார்.

மதுரை இசைக் கல்லூரி நடராஜசுந்தரத்தின் மேற்பார்வையில் மாணாக்கருக்குத் தமிழர் இசைப் பயிற்றுவிக்கிறது. காஞ்சீபுரத்தில்

1945-ஆம் ஆண்டு தமிழிசைக் கல்லூரி அமைக்கப்பட்டது. அதே ஆண்டு வேலூரிலும் தமிழிசையை வளர்க்க ஒரு கல்லூரி தொடங்கப் பெற்றது. இன்று தமிழ்நாட்டில் பல இடங்களில் இசைக் கல்லூரிகள் இருப்பது மாணாக்கரின் இசை ஆர்வத்தைத் தூண்டு வதாகும். இசை வளர்ச்சிக்கு இது நல்ல அறிகுறியாகத் தோன்றுகிறது. சிதம்பரம் ஜெயராமன் தமிழ்நாடு இசைக் கல்லூரி இயக்குநராகப் பணி ஏற்றுத் தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கு நல்ல துணையாக விளங்குகிறார். கல்லூரிக் கல்விக்கு உரிய தகுதி பெற்ற தமிழிசை சிறந்து வளரும் என்று நம்பலாம். திண்டுக்கல்லில் ஒரு தமிழிசைப் பள்ளி 1944-ஆம் ஆண்டு நிறுவப்பெற்றுள்ளது.

தமிழிசை மன்றங்கள்

இடத்துக்கு இடம் தமிழிசையை வளர்க்க மன்றங்கள் தொடங்கப்பட்டன. தி. கே. சிதம்பரநாத முதலியாரின் முயற்சி யால் திருநெல்வேலியில் ஒரு தமிழிசைச் சங்கம் அமைக்கப்பட்டது. அங்கு ஓர் இசைக் கல்லூரியும் உள்ளது. திருப்பத்தூர், வேலூர், ஈரோடு, தஞ்சாவூர் ஆகிய இடங்களில் 1944-ஆம் ஆண்டில் தமிழிசைச் சங்கங்கள் தொடங்கப்பட்டன. இவை அனைத்துக்கும் முன்பு பாளையங்கோட்டை இசை மன்றம் அரிய சேவை செய்து வருகிறது. மக்கள் தமிழில் இசை பாட விரும்புவதை இச்சங்கங்கள் நன்கு காட்டுகின்றன.

தேவார ஓதுவா மூர்த்திகள் சங்கம்

தேவார ஓதுவா மூர்த்திகள் பரம்பரை பரம்பரையாகத் தேவாரப் பாடல்களைக் கோயில்களிலும், பஜனை மடங்களிலும் பண்ணுடன் இசைத்துப் பாடி வருகிறவர்கள். ஒவ்வொரு கோயிலி லும் தேவாரம் பாடுவதற்காக ஓதுவா மூர்த்திகள் நியமிக்கப் படுவது வழக்கம். விழா நாட்களில் அவர்கள் மேடைப் பாடல் களாகத் தேவாரம் பாடுவர்.

நடராஜன் என்ற ஓதுவார் பக்தி உணர்வுடன் தேவாரம் பாடுவதற்காக ஓதுவா மூர்த்திகள் சங்கம் அமைத்து எட்டு ஆண்டு களாக அதனைக் கட்டிக் காத்து வளர்த்து வருகிறார். தமிழ் நாட்டின் பல பகுதிகளிலிருந்து இந்த சங்கத்தில் சுமார் ஆயிரம் பேர் உறுப்பினராக உள்ளனர். அவர்கள் சிறப்பான நாட்களில் ஊருக்கு ஊர் சென்று தேவாரம் பாடுவர். கீழ்க்கட்டளை, வேளச்சேரி போன்ற சுமார் நூறு ஊர்களுக்குத் தேவார ஓதுவார்கள் சென்று தேவாரப் பண்களைப் பாடியுள்ளனர்.

இவர்களுடைய சேவையால் பக்தி உணர்வு பரவுவதுடன் தேவாரப் பாடல்களின் இன்னிசை உணர்வும் மக்களிடையே பரவியிருக்கும் என்பது தெளிவு.

வானொலி

அகில இந்திய வானொலியில் பல வகையான பாடல்கள் ஒலிபரப்பப் படுகின்றன. கர்னாடக இசையில் தமிழிசைப் பாடல்கள் பாடப்பட்டு வருகின்றன. திரையிசைப் பாடல்களை வானொலி வாயிலாக மிக அதிகமாகக் கேட்டுப் பெரும்பாலான மக்கள் இன்புறுகின்றனர். மெல்லிசைப் பாடல்களுக்கும் வாய்ப்பு அளிக்கப்படுகிறது. இன்று இசை வளர்க்கும் சாதனங்களின் மிகச் சிறப்புடையதாக வானொலியைக் கருதலாம். பழைய பாடகர்களை ஆதரித்தும் புதிய பாடகர்களுக்கு வாய்ப்புக்களைக் கொடுத்தும் இசை வளர்ச்சிக்கும் கலைஞர்களின் வளர்ச்சிக்கும் வானொலி நன்கு உதவுகிறது. நாட்டுப் புறப் பாடல்களை ஒலி பரப்புவதற்காக ஒரு தனிப் பிரிவு வானொலியில் ஏற்படுத்தப் பட்டுள்ளது.

தொலைக் காட்சி

வானொலியைப் போன்று தொலைக்காட்சியும் தமிழர் இசையை ஆதரிக்கிறது. கர்னாடக இசை, மெல்லிசை ஆகிய வற்றிற்கு முக்கியமான இடம் கொடுக்கப்படுகிறது. மழலை இன்பம், கண்மணிப் பூங்கா ஆகிய இரு நிகழ்ச்சிகளிலும் இசைப் பயிற்சியுடைய சிறுவர்களுக்கு நல்ல ஆதரவு அளித்து அவர்களின் இசை வளர்ச்சிக்குத் தொலைக்காட்சி மிகச் சிறப்பாக உதவி வருகிறது. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் பல சமயங்களில் ஒலிபரப்பப் பட்டு வருகின்றன.

இசைப் பயிற்சி என்ற நிகழ்ச்சியைத் தொலைக்காட்சியில் அமைத்துத் தொடர்ச்சியாகக் காட்டுவதாயின் அது மக்களின் இசைப் பயிற்சிக்கு நன்கு உதவும் என்று கருதலாம். நேரடியாக இசையாசிரியருடன் தொடர்பு கொண்டு இசைப் பயிற்சி பெறுவது போன்ற ஓர் உணர்வைத் தொலைக்காட்சி தரவல்லது. தொலைக் காட்சி தமிழர் இசைக்குச் செய்யும் சேவையை நன்கு மதிக்கலாம்.

தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம்

தமிழ்நாடு அரசு, கலைகளுக்கு ஊக்கமும் உணர்வும் கொடுத்து ஆதரிக்கும் உயரிய நோக்கத்துடன் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தைத் தொடங்கியுள்ளது. அது தமிழர்

இசைக்கு நல்ல ஆதரவு கொடுத்து வளர்க்கிறது. இசை மேதை களைப் பாராட்டுகிறது. பட்டங்கள் வழங்கி ஊக்கப்படுத்துகிறது. நலிந்த இசைக் கலைஞர்களுக்கு உதவித்தொகை வழங்கி அவர் களுக்கு வாழ வழிகாட்டுகிறது. தமிழர் இசையின் வளர்ச்சிக்குத் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம் செய்யும் உதவி குறிப்பிடத் தக்கது ஆகும்.

திரைப் படங்கள்

இன்றைய காலகட்டத்தில் திரைப்படம் ஆற்றல் மிக்க பொதுமக்கள் இணைப்புச் சாதனமாக விளங்குகின்றது. அது இசைக் கலைக்கு எந்த அளவில் உதவுகிறது என்பதைக் காண முயலலாம். தமிழ்நாட்டில் முதன்முதலில் திரைப்படங்கள் மௌனப் படங்களாகவே காண்பிக்கப் பெற்றன. பின்னர் அவை பேசும் படங்களாக மாறிய போது இசைப்பாடல்கள் நிரம்பக் கொண் டுள்ளன. அக்காலத்தில் பாடல் இல்லாத படங்களை மக்கள் விரும்புவதில்லை.

நாடகங்களில் பாடல்களை விரும்பிக் கேட்ட தமிழ் மக்களுக்கு முன்னால் பாடல்கள் இல்லாத படங்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்படும் என்று கருத முடியாது. திரைப்படப் பாடல்கள் கர்னாடக இசையில் அமைந்திருந்தன. அவற்றையே மக்கள் விரும்பினர். படம் பார்த்து விட்டுக் கதை, நடிப்பு ஆகியவற்றைப் பற்றிப் பேசுவதை விடவும் கூடுதலாகப் பாடல்களைப் பற்றியே மிக அதிகமாகப் பேசுவதையும் பலர் அவற்றைப் பாடுவதையும் காணலாம்.

பெரும்பாலான நடிகர்கள் சொந்தக் குரலில் பாடும் திறமையுடையவர்களாகக் காணப்பட்டனர். எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர், பி. யு. சின்னப்பா, டி. ஆர். மகாலிங்கம், ஹொன்னப்பா பாகவதர், சந்தான லட்சுமி, எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, கே. பி. சுந்தராம்பாள், கண்ணாம்பாள், என். எஸ். கிருஷ்ணன், டி. ஆர். மதுரம் முதலிய நடிகர்கள் தங்கள் இனிமையான குரலில் கர்னாடக இசைப் பாடல்களை இனிமையாகப் பாடி மக்களைக் கவர்ந்தனர்.

சிவகவி, ஹரிதாஸ், ஆர்யமாலா, ரிஷ்ய சிரிங்கர், கச்ச தேவயானி, சிந்தாமணி, அசோக்குமார், ஜகதலப்பிரதாபன், கண்ணகி, ஸ்ரீவள்ளி, பக்த சேதா முதலிய படங்களில் பாடல்கள்

நிறைந்து காணப்பட்டன. சகுந்தலை படத்தில் எம். எஸ், சுப்பு லட்சுமி பாடிய 'எந்தன் இடது கண்ணும் தோளும் துடிக்குதே, இன்பம் வருகுதென்று சொல் சொல் கிளியே! 'என்ற பாடல் எவர் வாயிலும் ஒலித்ததைக் காணலாம். அதில் ஜி. என், பால சுப்ரமணியம் அருமையான கர்னாடக இசைப் பாடலைப் பாடி மக்களைக் கவர்ந்தார். என். எஸ். கிருஷ்ணன் செம்படவரின் கட்டுமரப் பாடல் ஒன்றைப் பாடி மகிழ்வித்துள்ளார்.

சிவகவியில் தியாகராஜ பாகவதர் பாடிய பாடல்கள் இனிமையாகத் தமிழ் மக்களைக் கவர்ந்தன.

'கவலையைத் தீர்ப்பது நாட்டியக் கலையே' என்று தொடங்கும் நாட்டைக் குறிஞ்சி ராகப் பாடல் மக்களைத் தாளம் போட்டுச் சுவைக்கச் செய்தது. 'அப்பனைப் பாடும் வாயால்—ஆண்டிச் சுப்பனைப் பாடுவேனோ' என்ற தியாகராஜபாகவதர் பாடல் அனைவரையும் கவர்ந்து தமிழ் நாடெங்கும் பல நாட்கள் எதிரொலித்தது. ஜகதலப்பிரதாபனில் சின்னப்பாவும் ஜீவரத்தின மும் பாடிய பாடல் இன்பச் சுவையுடன் மக்களைக் கவர்ந்தது. அந்தப் படத்தில் ஒரு காட்சியில் சின்னப்பா ஐந்து உருவில் பல்வேறு இசைக் கலைஞராகத் தோன்றிப் பாட்டுப் பாடி, மத்தளம் கொட்டி, கொன்னக்கோல் பாடி, இன்னும் பலவாறு இசைத்ததை அன்று கண்டு கேட்டுச் சுவைத்தவர் என்றும் மறக்க மாட்டார்கள்.

ஸ்ரீவள்ளி படத்தில் டி. ஆர். மகாலிங்கம் வேடனாக வந்து,

'காயாத கானகத்தில் நின்று லாவும்
புள்ளி மானே'

என்று பயிரவி ராகத்தில் பாடும் பாடல் இனித்துக் கனிந்தது. மக்கள் சுவைத்துச் சுவைத்து மகிழ்ந்தனர். இவ்வாறு எத்தனை எத்தனை இசைப் பாடல்கள் இசையாலும் சுவையாலும் இனித்தன என்பதைக் கூறிக் கொண்டே இருக்கலாம்.

அந்தக் காலத்தில் தமிழ் மக்கள் கர்னாடக இசைப் பாடல்களையே கேட்க விரும்பினர். பலர் இனிமையான பாடல்களைக் கேட்டு மகிழ்வதற்காகவே திரையரங்குகளுக்குச் சென்றனர். பெரும்பாலும் சுருட்டி, செஞ்சுருட்டி, ஆரபி, காபி, கமாஸ், ஆனந்த பயிரவி, மோகனம், சாவேரி, பேகட, இந்தோளம், தன்யாசி போன்ற ராகங்களில் பாடல்கள் அமைந்து திரையிசை யாகித் திசையெல்லாம் ஒலித்தன. 'அக்னியென் றறியாயோ' என்ற தேதார கௌளப் பாடல் ஏறிய இசையில் இனிமையாக ஒலித்தது.

பாபநாசம் சிவன், கொத்த மங்கலம் சுப்பு போன்றோர் திரையிசைப் பாடல்களை எழுதினர். அவை பெரும்பாலும் பக்திச் சுவையுடையதாகவும் சில சமூகச் சிந்தனைப் பாடல்களாகவும் காணப்பட்டன. பாபநாசம் சிவனுடைய

'இடதுபதம் தூக்கியாடும் நடராசன்
அடிபணிவையே — நெஞ்சே'

என்ற கமாஸ் ராகப் பாடல்,

'கோசலைப் புதல்வனை நினைவாய் மனமே'

என்ற ராகமாலிகை,

'உன்னைத் துதிக்க அருள்தா—இன்னிசையுடன்
உன்னைத் துதிக்க அருள்தா
பொன்னைத் துதித்து — மடப்
பூவையரையும் துதித்து
சின்னத் தனமடைந்து
சித்தங் கலங்கிடாமல் — உன்னைத்

என்ற இனியப் பாடல் போன்றவை மக்களைக் கவர்ந்து இழுத்தவை. இவை திரையில் ஒலித்ததும் அனைவரும் தாளமிட்டுச் சுவைத்து மகிழ்வதைக் காணலாம்.

திரையிசைப் பாடலை நன்கு புரிந்து சுவைத்ததின் பயனாகப் பலர் கர்னாடக இசையிலுள்ள சில ராகங்களை அடையாளம் கண்டு கூறும் திறமை பெற்றனர். காபி, கமாஸ், அடாணா, மோகனம், செஞ்சுருட்டி போன்றவற்றைச் சாதாரண மக்களால் கண்டு பிடித்துக் கூற முடிந்தது. இது அக்காலத் திரைப்படப் பாடல்களின் பயனாக விளங்கியது.

காலத்தின் மாற்றம் திரைப்படப் பாடல்களில் பல மாற்றங் களைச் செய்தது. கண்ணதாசன், பட்டுக்கோட்டைக் கல்யாண சுந்தரம் ஆகியோரின் திரைப்பாடல்கள் மிகுதியும் சமூக உணர்வு கொண்டவையாக விளங்கின. கர்னாடக இசை மாறி மெல்லிசை (Light music) இடம் பெற்றது. சில படங்களில் பாப் இசைப் (Pop music) பாடல்கள் சிலவும் பாடப் பெற்றன. இந்துஸ்தானி இசையில் பல பாடல்கள் ஒலித்தன. இன்றைய நிலையில் புதுவகையாக இசையமைத்துப் பாடல் பாடுகின்றனர்.

படகோட்டி படத்தில் வாலி பாட்டெழுதி பி.சுசிலா பின்னணி யாகப் பாடிய ஒரு பாடலைக் கேட்கலாம்.

'ஹொய் ஹெய்யா ஹெய்யா
ஹொய் ஹெய்யா
என்னை எடுத்துத் தன்னைக் கொடுத்துப்
போனவன் போனாண்டி
தன்னைக் கொடுத்து என்னையடைய
வந்தாலும் வருவாண்டி
ஓ...ஓ....ஓ.... போனவன் போனாண்டி
இந்த வயசுக்கு ஏக்கத்தை
வைத்துப் போனவன் போனாண்டி
ஏக்கத்தைத் தீர்க்க ஏனென்று கேட்டு
வந்தாலும் வருவாண்டி....ஹோய்
போனவன் போனாண்டி....ஹோய்
நெஞ்சை எடுத்து நெருப்பினில் வைத்துப்
போனவன் போனாண்டி....ஹோய்
நீரை எடுத்து நெருப்பை அணைக்க
வந்தாலும் வருவாண்டி.... ஹோய்'

(படகோடி; பா, 2)

பாடல் ஆசிரியர் ஒருவர். அதற்கு இசை அமைப்பவர் இன்னொரு வர். பாடுபவர் மற்றொருவர். அதற்குத் தக்கவாறு நடிப்பவர் வேறொருவர். இசை பாடலுக்குத் தக்கவாறு அமைக்கப்படும்.

ஆலயமணி படத்துக்காகக் கண்ணதாசன் பாடலை இயற்றி விஸ்வநாதன் இசையமைத்து சௌந்தரராஜன் பாடிய பாடலைக் காணலாம்.

'பொன்னை விரும்பும் பூமியிலே
என்னை விரும்பும் ஓருயிரே
புதையல் தேடி அலையும் உலகில்
இதயம் தேடும் என்னுயிரே
ஆயிரம் மலரில் ஒருமலர் நீயே
ஆலயமணியின் இன்னிசை நீயே'

(ஆலயமணி; பா. 4)

பாடலில் பொருள் நன்கு விளங்கப் படத்தின் சூழ்நிலைக்குத் தக்கவாறு பாடல் அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. இசையும் நன்கு அமைகிறது. பாடகரின் குரலும் எடுப்பாக உள்ளது.

சில இசைகளை அமைத்து அவற்றுக்குத் தக்கவாறு பாடல் எழுத விரும்பும் போது பாடல்களின் கருத்து சில சமயம் சிறப்பு இழந்து தோன்றுவதைக் காணலாம். பாடலுக்குத் தக்கவாறு இசை யமைப்பதானால் இத்தகைய ஒரு குறை ஏற்பட வாய்ப்பிருக்காது.

காலம் மாற மாற மனிதனும் மாறிக் கொண்டிருக்கிறான். கலைகளின் இயல்பான தன்மையும் மாறுகிறது. திரைப்பட இசை தொடக்க காலத்திலிருந்து எவ்வளவோ மாறி விட்டது. கர்னாடக இசையில் பாடிய நிலையிலிருந்து இன்று கற்பனையால் இசையமைத்து அதற்குத் தக்கவாறு பாடல் எழுதி அதைப்பாடும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. இது இன்றைய திரைப்பாடல்களின் நிலை. நாளை எந்த மாற்றமும் வரலாம்.

திரையிசை பலவிதமான வளர்ச்சி நிலையும் மாற்ற அமைப்பும் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். தொடக்கத்தில் கர்னாடக இசைப் பாடல்கள் நாடகங்களில் பாடுவது போன்று பாடப்பெற்றன. பின்னர் படச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்றவாறு இசையமைத்துப் பாடினர். விதவிதமான இசையமைப்பு முறைகள் கையாளப்பட்டன. வேற்று இசைத் தன்மைகளை மக்கள் விரும்பிய காரணத்தினால் இந்துஸ்தானி இசை, ஆங்கில இசை ஆகியவற்றின் மெட்டமைப் புக்கள் கையாளப்பட்டன. புதுமையான இசைகளை வகுத்துப் பாடல்களில் புகுத்தி மக்களைக் கவர்ந்தனர். இசையமைத்து அதற்குத் தக்கவாறு பாடல்களை எழுதும் போக்கும் உண்டு எனவும் கூறப்படுகிறது. இது மெல்லிசையாக (Light music) அமைகிறது.

வேற்று இசைகளை ஏற்கும் தன்மையாகத் திரைப்பாடல்களில் பாப் இசை (Pop music), டிஸ்கோ இசை(Disco music)ஆகியவை இணைக்கப்பெற்றுள்ளன. பாப் இசை மேற்கு நாட்டு இசைத் தொடர்புடனும் டிஸ்கோ இசை ஆப்பிரிக்க நாட்டு இசை அமைப் பிலும் காணப்படுகிறது. மக்களின் வாழ்க்கைத் தொடர்புகள் பிற நாடுகளுடன் ஏற்படும் போது அவற்றின் இயல்புகளின் தாக்கத்தி னால் பல்வகையான மாற்றங்கள் கலைநிலையிலும் ஏறபடுவதைத் தடுக்க முடியாது. அந்த முறையில் தமிழரின் இசைக்கலை பல்வேறு தாக்கங்களுக்கு உட்பட்டுள்ளதை நடப்பியல்பாகக் கருதுவதே முறையாகும்.

திரைப்படப் பாடல்கள் புதுமை படைப்பது போன்று வேறு எவ்வகைப்பாடல்களிலும் காண முடியாது. கவர்ச்சியானதை ஏற்று அதை மேலும் கவர்ச்சியுடையதாக்கி மக்களுக்கு வழங்கும் இயல்பைத் திரைப்படக் கலையில் காணலாம். திரைப்பட இசைப் பாடல்கள் பல்வகையான இசைகளில் அமைந்து மக்களுக்குக் கலை விருந்து அளிப்பதைக் காணலாம். நிலையான கலைத்தன்மை என்பதைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் வகைவகையான இசைப் பாடல்களை அமைத்துத் திரைப் பாடல்கள் மக்களைக் கவர முயல் கின்றன.

தமிழ் நாடகங்கள் வளர்த்த இசை

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் தமிழர் இசையை உணர்ச்சியுடன் வளர்த்த பெருமை தமிழ் நாடகத்துக்கு உண்டு. இது முன்பே விரிவாக விளக்கப்பெற்று உள்ளது. பாடல் நிறைந்த கலையாகத் தமிழ் நாடகம் விளங்கியது. பாடத் தெரியாதவனுக்கு ஆடவும் தெரியாது என்று நினைத்த காலம் அது. நாடக நடிகர் என்றால் அவர் இனிய குரலில் பாடும் திறமை மிக்க பாடகர் என்பது பொருள்.

நாடக நடிகரைப் புகழும்போது ‘ஆளும் அப்படி; அசைவும் அப்படி; குரலும் அப்படி’ என்று கூறுவார்களாம். குரல் வளமில்லாதவர் அரங்கமேறி ஆடமுடியாது. நடிப்பைப் புகழ்வதை விட நாடக நடிகரின் இசைப் பாடலைப் புகழ்ந்து பேசுவதே அதிகமாக இருக்கும். எஸ். ஜி. கிட்டப்பாவை இன்றும் மக்கள் நினைப்பது அவருடைய அருமையான பாடல் திறமைக்காகவே என்பதை நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். நாடக அரங்கில் மக்களின் கரவொலி நடிகரின் பாடலுக்கே அதிகம் கிடைப்பதாகக் கூறுவர். இசையை மக்கள் எந்த அளவுக்கு விரும்பினர் என்பதும் தமிழ் நாடக மேடை இசைக்கு எந்த அளவுக்கு ஆதரவு கொடுத்தது என்பதும் இதனால் விளங்கும்.

கர்னாடக இசைப் பாடல்களையே நாடகங்களில் பாடினர். சுருதியைக் கூடுதலாக வைத்துப் பாடுவது வழக்கம். மூன்று கட்டைச் சுருதிக்குக் குறைவாகப் பாடுவது இல்லை. ஒலிபெருக்கி இல்லாத காலமாகையினால் கூட்டத்தில் இருக்கும் அனைவருக்கும் கேட்கவேண்டும் என்பதற்காக உரத்த குரலில் பாடுவர். ஆயினும் இசை முறை தவறுவதில்லை. இசை நிகழ்ச்சிகளில் பாடகர்கள் சாதாரணமாக ஒன்று அல்லது ஒன்றரைக் கட்டைச் சுருதியில்தான் பாடுவர். இதை ஒப்பிட்டு அக்காலத்தில் நாடக

நடிகர் எப்படிப் பாடியிருப்பார் என்று நினைத்துப் பார்க்கலாம். சிலர் பாடலுக்கு இடையில் ராகப் பிரஸ்தாரம் செய்வது உண்டு. ஆர்மோனியமும் பின்பாடகரும் நடிகருக்குத் துணையாகப் பாடி இசைப்பது அக்கால வழக்கம்.

நாடக மேடையில் மெட்டுப் பாடல்கள் பின்னர் பாடப் பட்டுள்ளன. அவற்றில் கர்னாடக இசை சற்று மழுங்கிக் காணப்படும். இசையமைத்துப் பாடலைப் பாடும் பழக்கம் வந்த பின்னர் நாடக மேடையில் கர்னாடக இசையின் செல்வாக்கு குன்றியது. காலக்கடப்பில் 'நாடகங்களில் பாடல்கள் குறைந்து உரைநடை உரையாடல்கள் மிகுந்தன. தற்பொழுது இசைப் பாடல்கள் இன்றியே நாடகங்களை நடிக்கலாம் என்ற நிலை ஏற்பட்டு விட்டது.

நாடக நடிகருக்குப் பாடத் தெரிய வேண்டும் என்ற நிலை மாறி உணர்ச்சியாக நடிக்கவும் பேசவும் தெரிந்தால் போதும் என்ற நிலை உருவாகியது. பாடவே தெரியாத பலர் நடிகர் ஆயினர். இசை வேறு, நடிப்பு வேறு என்ற நிலை ஏற்பட்டது. மக்கள் இனிய பாடலை நாடக மேடையில் எதிர் பார்க்கும் சூழ்நிலை மாறியது. இன்றையத் தமிழ் நாடகங்களில் கருத்துக்கும் நடிப்புக்கும் செல்வாக்கு உள்ளது. பாடல்கள் அரிதாகி விட்டன. இல்லை என்ற நிலையும் ஆகிவிட்டது.

ஒரு காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் இசைப் பாடல்களின் ஆக்கச் சொத்தாக இருந்த நிலைமை முற்றிலும் மாறி இன்று உலக நடப்புகளை உணர்ச்சியுடன் காட்டும் நடிப்புக் களமாகக் காட்சி தருகின்றன. பாடல்கள் இயல்புக்கு ஒத்தவைகள் அல்ல என்று ஒதுக்கப்பட்டு விட்டன. இசையும் நாடகமும் இணைந்த கலைகள் என்ற நிலை மாறி இரண்டும் இருவேறு இயல்புடைய கலைகள் என்று கூறும் அளவுக்குப் பிரிந்து காணப்படுகின்றன. சென்ற காலத்தில் தமிழ் நாடகம் தமிழர் இசையை இனிது வளர்த்ததை மறக்க முடியாது. பாமர மக்கள் கர்னாடக இசையை அறிய மிகவும் உதவிய மிகப்பெரும் சாதனமாகத் தமிழ் நாடகம் விளங்கியதைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடாமல் இருக்க முடியாது.

இசையை வளர்த்த இதழ்கள்

இதழ்கள் மிகப் பலம் வாய்ந்த மக்கள் இணைப்புச் சாதனங்கள் ஆகும். வீடு தேடி வந்து செய்திகளை அவை தருவதினால் அவற்றின் இணைப்பு ஆற்றல் மிகுதியாகும். இசைக்குத் துணை

நின்ற தனியிதழ்கள் எதுவும் தமிழில் வெளிவந்ததாகத் தெரிய வில்லை. ஆனால் பெருமிதமாக இசைச் செய்திகளை ஒரு முக்கிய பகுதியாகக் கொண்டு வெளிவந்த இதழ்கள் பல தமிழில் உள்ளன.

பாடல்களைச் சிறப்பித்தும், இசை நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிச் சிறப்புச் செய்திகள் வெளியிட்டும் தமிழர் இசைக்குக் கல்கி, ஆனந்த விகடன் போன்ற இதழ்கள் நல்ல முறையில் இசைச் சேவைகள் செய்துள்ளன. விகடனில் வெளிவந்த 'ஆடல் பாடல்' பகுதி தனியாகக் குறிப்பிட்டுக் கூறவேண்டிய இசைப்பக்கங்கள் ஆகும். தினமணி சுடர், தினமணி கதிர் ஆகியவை இசைக்கு ஆற்றிய பணிகள் சிறப்பானவை.

கலைமகள் இசைப் பாடல்களை ராகம் தாளம் ஆகியவற்றின் குறிப்புக்களுடன் வெளியிட்டது. தேசிக விநாயகம் பிள்ளையின் இசைப் பாடல்கள் கலைமகளில் தொடர்ந்து வெளிவந்தன. ஓம் சக்தி இதழில் பல பழமையான இசைப் பாடல்களைப் பற்றியும் அவற்றை இயற்றிய புலவர்கள் பற்றியும் கட்டுரைகள் வெளி வந்துள்ளன. இதயம் பேசுகிறது என்ற இதழ் இடையிடையே தமிழர் இசையைப் பற்றிய செய்திகளைத் தருகிறது. இசை விழாக்கள் நடைபெறும் போது தினமணி, தினமலர் போன்ற நாளிதழ்கள் இசைச்செய்திகளைச் சுவையாகத் தரத் தவறவில்லை. இசையை வளர்ப்பதில் இதழ்களின் பங்கு மிகவும் முக்கியமானது.

பதிவு நாடாக்கள்

ஒலிப்பதிவு நாடாக்கள் இக்காலத்தில் மிகுதியாகி விட்டன. மலிவாகவும் எளிதாகவும் அவை கிடைப்பதினால் பலர் அவற்றில் பாடல்களைப் பதிவு செய்து தங்கள் வசதி போல் அவற்றைக் கேட்டு மகிழ்கின்றனர். பதிவு நாடாக்கள் இருவகையாக உள்ளன. ஒலிப்பதிவு நாடாக்கள் (Sound recording tapes) ஒலியை மட்டும் பதிவு செய்து அவற்றைத் திருப்பிக் கேட்க உதவுகின்றவை. அவை மிகுதியாகவும் மலிவாகவும் அமைவதினால் இன்று பல இல்லங் களில் ஒலிப்பதிவு செய்த நாடாக்கள் மிகுதியாக உள்ளன.

ஒலி-ஒளிப் பதிவு நாடாக்கள் (Vedio)தற்சமயம் வழக்கத்துக்கு வந்துள்ளது. இதில் ஒலியையும் உருவையும் பதித்துத் திருப்பிக் கண்டும் கேட்டும் சுவைக்கும் வாய்ப்பு உள்ளது. ஒருவர் விரும்பும் இசையை இரண்டிலும் பதிவு செய்து கேட்டு மகிழலாம். இவை இன்று வழக்கத்துக்கு வந்துவிட்டதினால் இவற்றையும் இசைக்கு உதவும் சாதனங்களாகக் கருதலாம்.

பலர் இத்தகைய நாடாச் சுருள்களில் பாடல்களைப் பதிவு செய்து வீடுகளில் நூல்களைச் சேர்த்து வைப்பது போல் சேர்த்து வைத்துள்ளனர். காலத்தால் மறக்கப்படும் இசையை நாடாக்கள் வாயிலாகப் பாதுகாத்துக் கொள்ளலாம். மாறி மாறிக் கேட்டு இனிய இசைப் பாடல்களின் சுவையை நன்கு துய்க்கலாம். காலமும் மறதியும் அழித்துக் கொண்டிருந்த நாட்டுப் புறப் பாடல்கள் இன்று பலருடைய முயற்சியால் நாடாக்களில் பதிவு செய்யப் பெற்றுப் பாதுகாக்கப் படுகிறது. நாடாக்கள் தமிழர் இசைக்குச் செய்யும் உதவி மதிப்பிடத் தக்கதாகும்.

ஆலயங்கள்

தமிழர் இசையை மிக முக்கியமாக வளர்த்த பெருமை ஆலயங்களைச் சாரும். மனிதன் இறைப் பற்றுணர்வை விளக்கவும் வளர்க்கவும் இசையை முக்கியமான கருவியாகக் கொண்டுள்ளதை உலகில் பல இடங்களில் காணலாம். ஐரோப்பிய நாடுகளில் கிறிஸ்தவ சமயம் இசையை நன்கு ஆதரித்தது. வரலாற்றைப் புரட்டினால் கிரேக்கர்களும், ரோமர்களும் இசைப்பாடல்களால் தங்களுடைய தெய்வங்களைப் போற்றிப் பாடிப் பரவியுள்ளதைக் காணலாம். இஸ்லாமியர், பௌத்தர், சமணர் போன்ற சமயத்தினர் இசையின் மயக்கவுணர்வைக் கருதி அவற்றைச் சமயக் கோட்பாட்டில் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. ஆனால் பெரும்பாலான சமயத்தினர் பக்தியை வளர்க்கும் ஆற்றலுடைய சாதனமாக இசைக் கலையை மதித்தனர். ஆகையினால் அதனை ஊக்கமுடன் ஆதரித்து வளர்த்தனர்.

இந்திய நாட்டில் வைணவர்களும் சைவர்களும் இசையை மிகவும் ஆதரித்துத் தங்களுடைய பக்தி உணர்வை இசைப்பாடல்களாகவே வடித்தனர். கபீர்தாஸ், மீரா, அமீர் குஸ்ரு போன்றவர்கள் பக்திப் பாடல்களை இசையின் உருவங்களாகவே படைத்தனர். தென்னாட்டில் ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்களின் பாடல்கள் இசைக் களஞ்சியங்களாக விளங்கின. அவற்றைப் பற்றி முன்பே விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளது.

இன்றும் ஆலயங்கள் இசையின் இருப்புக்களாக விளங்குகின்றன. இடைக்காலத்தில் ஒவ்வொரு ஆலயங்களிலும் இசைப் பாடகர்கள், நாதசுரக் கலைஞர்கள், மற்ற இசைக் கருவிகளை இயக்குபவர்கள் ஆகியோர் பதிவு பெற்ற உரிமை சேவையர்களாக நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். அவர்கள் பரம்பரை உரிமையுடன் கோயில்களில் இசைச் சேவை புரிந்தனர்.

திருவாரூர் ஆலயத்தில் உள்ள இசை வழக்கம் தனிச் சிறப்புடையது. அங்கு நாதசுரம் இசைப்பது ஒரு குறிப்பிட்ட குடும்பத்தைச் சேர்ந்தது. திருவாரூர் கோயில் நாதசுரம் மிகச் சிறப்புடையது. அதை அந்தக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்களைத் தவிர வேறு யாருக்கும் தொடுவதற்குக்கூட உரிமை கிடையாது. வேறு எந்த நாதசுரக் கலைஞரும் கோயிலுக்குள் வாசிக்கும் உரிமை பெற முடியாத நிலை இருந்தது.

வீதிவிடங்கன் நாயனக் குடும்பத்தினர்தான் திருவாரூர் கோயிலில் நாதசுரம் இசைக்கலாம் என்ற கட்டுப்பாடு இருந்தது. அவர்கள் அந்தக் கலையில் கைதேர்ந்தவர்களாக இருந்தனர். சுவாமிநாதன் என்பவர் புகழ்பெற்ற நாதசுரக் கலைஞர். தில்லைக் கண்ணன் குடும்பத்தினரே அங்குத் தவில் வாசிக்கும் கலைஞர்கள். மற்றக் கலைஞர்கள் தெருவில் நின்றுதான் நாதசுரம் வாசிக்க வேண்டும்.

சுவாமி தெருச் சுற்றி வரும்போது இன்ன இடத்தில் இன்ன ராகந்தான் இசைக்கவேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு அங்கு இருந்தது. ராகத்தைக் கேட்டுச் சுவாமியின் வாகனம் எந்த இடத்துக்கு வந்துள்ளது என்று மக்கள் தீர்மானித்து விடுவார்களாம். அந்த அளவுக்குத் திருவாரூர் கோவில் இசைக் கட்டுப்பாடு இருந்துள்ளது. கோயிலில் உள்ள பஞ்சமுக வாத்தியம் உலகப் புகழ் பெற்றது. மான் தோலால் ஐந்து கண்களையும் போர்த்திய இந்தத் தாள விசைக் கருவியை இசைப்பதற்குத் தனித்திறமை வேண்டும் என்று கூறப்படுகிறது.

திருயிந்தளூர் ஆலயத்தில் குறிப்பிட்ட ராகத்தைக் குறிப்பிட்ட விழாநாளில் வாசிக்க வேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு இருந்துள்ளது. எவ்வளவு நேரம் ஆனாலும் அவற்றைத் தவிர வேறு ராகத்தை இசைக்கவே கூடாது. எட்டாம் திருவிழாவுக்கு உரிய ராகமாகச் சாமா விளங்கியது. இவ்வாறு கட்டுப்பாடு இருந்ததினால் குறிப்பிட்ட ராகங்களை விரிவாகவும் இனிமையாகவும் இசைப்பதில் தங்கள் திறமையை இசைக் கலைஞர்கள் காட்டியதாகக் கூறப்படுகிறது.

ஆழ்வார் திருநகரிக் கோவிலில் கல்லால் செய்யப் பெற்ற நாதசுரம் உள்ளது. அதில் இசைக்க முடியுமா என்பது சிந்தனை. இசைக் கலைக்கு எவ்வளவு சிறப்பு இருந்திருக்கிறது என்பதைக் காட்ட இத்தகைய கல் நாதசுரம் செய்யும் அளவுக்கு ஒரு நிலை இருந்ததைக் குறிப்பிடலாம்.

தமிழ்நாட்டிலுள்ள கோயில்கள் அனைத்தும் இசைக்கு மிகுந்த ஆதரவு கொடுத்து வருவதை இன்றும் காணலாம். ஆண்டுதோறும் சுசீந்திரம் கோயிலில் ஒரு பெருந்தொகை இசை நிகழ்ச்சிக்காக ஒதுக்கப்படுகிறது. விழா நாட்களில் முன்னிரவில் பாட்டுக் கச்சேரியும் பின்னிரவில் நாதசுரக் கச்சேரியும் நடக்கும். புகழ் பெற்ற அனைத்து இசைக் கலைஞர்கள் அங்கு அழைக்கப்பட்டிருப்பர் என்று கூறப்படுகிறது. சுசீந்திரத்தில் திருவிழா என்றால் யார் யார் கச்சேரிக்கு வருகிறார்கள் என்றுதான் முதலில் மக்கள் கேட்பர். அந்த அளவுக்கு அந்தக் கோயில் இசைக்கு ஆதரவு கொடுக்கிறது. தமிழ்நாட்டுக் கோயில்கள் தமிழர் இசையை ஆதரித்து வளர்த்து வரும் முக்கிய சாதனமாக விளங்குகின்றன.

திருமண விழாக்கள்

தமிழ்நாட்டுத் திருமணங்களில் இசை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஒரு முக்கிய இடம் உண்டு. பலவிதமான இசை நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவது இங்குள்ள வழக்கம். மணவிழா நடக்கும்போது நாதசுரம் இசைத்துத் தவிலைத் தட்ட வேண்டும் என்பது ஒரு கட்டாயக் கட்டுப்பாடு. இசை எந்த அளவுக்குத் திருமணச் சடங்குகளில் முக்கிய இடம் பெறுகிறது என்பதை நாகூர் புராணம் விளக்கும் திருமண நிகழ்ச்சியைச் கொண்டு அறியலாம். இது முன்பே விளக்கப்பெற்றுள்ளது.

இசை நிகழ்ச்சிகளைத் திருமணங்களில் ஒழுங்கு செய்வதில் பலர் பெருமையும் பெருமிதமும் கொள்வதைக் காணலாம். தேர்ந்த இசைக் கலைஞர்களை ஒழுங்கு செய்து அவர்களுடைய ஆற்றலைச் சோதிப்பதையும் திருமணங்களில் காணலாம். திருமணம் பலர் கூடும் இடம். சுவைஞர்கள் பலவாறாகக் கூடுவர். அதுபோன்று கலைஞர்களும் ஒன்று சேரும் வாய்ப்பு ஏற்படும்.

முன்பு நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சி, திருமணங்களில் இசைப்போட்டி எவ்வாறு நடக்கும் என்பதைப் புலப்படுத்தும். 1875-ஆம் ஆண்டு நடந்த நிகழ்ச்சியாகக் கூறப்பட்டது. பந்தநல்லூரை அடுத்த மறத்துறையில் ஒரு திருமணம் நடந்துள்ளது. அதில திருப்பாம்பரம் சுவாமிநாத பிள்ளை, கீவாளூர் கந்தசாமி பிள்ளை, திருமங்கலக் குடி முத்து வீராசாமி பிள்ளை ஆகிய மூவரும் நாதசுரம் வாசிக்க அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். அந்தக் காலத்தில் திருமண ஊர்க்கோலம் நான்கு நாட்கள் நடைபெறும். எல்லா நாட்களிலும் இசை நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும்.

சாமிநாத பிள்ளை மூவரிலும் வயது அதிகமானவர். சற்று நிதானமாக இசைக்கக்_கூடியவர். இசை நிகழ்ச்சியை மக்கள்

போட்டி உணர்வுடன் சுவைப்பது வழக்கம். மூன்று நாட்கள் சாமி நாத பிள்ளை வாசிப்பதற்கு மிஞ்சிய நிலையில் மற்ற இருவரும் இசைத்துள்ளனர். நாலாவது நாளில் சாமிநாத பிள்ளை பயிரவி ராகத்தில் விருபோணி என்ற வர்ணத்தை முக்காலமும் விளங்க வேக வாசிப்பாக இசைத்ததைக்கண்டு அனைவரும் வியந்துள்ளனர். மற்ற இருவரும் தங்கள் திறமைக் குறைவை ஒப்புக்கொண்டு இருக்கின்ற னர். எந்த அளவுக்குத் திருமண விழாக்கள் இசைக்கு ஆதரவாக இருந்தன என்பதை இதனால் அறியலாம்.

பந்தநல்லூர் அய்யாக்கண்ணுவின் நாதசுர இசைத்திறன் தனியாகப் பேசப்படுகிறது. அவர் அசுர சாதகம் செய்பவர். வேக வாசிப்பில் வல்லவர். சாதாரணமாகத் துத்துகாரம், அகாரம், தன் னகாரம் ஆகிய மூன்று முறையில் நாதசுரம் இசைப்பது வழக்கம். அதாவது துத்துத்து என்றும் குகுக்குகுக் என்றும் துகுத்துகுத் என்றும் வாசிப்பர். இவரோ இம்மூன்றுடன் தூத்துறு என்று நாலாவது முறையாக நாதசுரம் இசைத்து மக்களையும் திருவீழி மிழலை சகோதரர் போன்ற நாதசுரக் கலைஞர்களையும் வியப்பில் ஆழ்த்தியுள்ளார். 'விரலடி' என்பது நாதசுரக் கலையில் முக்கிய மானது. எல்லாவிதத் திறமைகளையும் இசைக் கலைஞர்கள் திருமண விழாக்களில் காட்டித் தங்கள் திறமைகளை நிலைநாட்டி யுள்ளனர். இசை வளர்ப்பதில் திருமணங்கள் தமிழ்நாட்டில் ஒரு முக்கிய பங்கு பெறுகிறது.

மடங்களின் இசைப் பணி

தமிழ்நாட்டில் பல மடங்கள் சமய வளர்ச்சிப் பணிக்காக ஏற்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. அவை சமயத்துடன் தொடர்புடைய பல கலைகளைச் சிறப்பாக வளர்க்க உதவியுள்ளன. தமிழ்நாட்டில் இசைக் கலையை வளர்த்த பெருமை தருமபுரம், மதுரை, குன்றக்குடி, திருவாடுதுறை முதலிய மடங்கள் அனைத்துக்கும் உண்டு. மடங்கள் இசை நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவதுடன் இசைக் கலைஞர்களைத் தங்களுக்கு உரிமையாக்கி அவர்களை அதரித்து உள்ளன.

திருவாவடுதுறை மடத்தின் தமிழர் இசைப்பணி தனிச் சிறப் புடன் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். நாதசுரக் கலைஞர்களான நடேச பிள்ளை அவருடைய மருமகனான தி.என். இராஜரத்னம் பிள்ளை அவருடைய மாணாக்கரான காருக்குறிச்சி அருணாசலம் ஆகியோ ரைத் திருவாவடுதுறை மடத்தினர் தங்கள் ஆஸ்தானக் கலைஞர் களாக ஆக்கி ஆதரித்துள்ளனர். கலைஞர்களுக்குக் குறைவற்ற

வாழ்வைக் கொடுத்தால் அவர்கள் நிறைவான இசையைத் தந்து அனைவரையும் மகிழ்விப்பது உறுதி.

மடங்கள் கலைஞர்களுக்கு வேண்டிய வசதிகளைச் செய்து கொடுத்தன. இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தின. இசைப் பயிற்சிக்கு வழி வகுத்துக் கொடுத்தன. இத்தகைய ஆதரவினால் தமிழர் இசை மடங்களால் நன்கு வளர்ந்தது. மடங்கள் தமிழர் இசைக்குச் செய்த சேவையை மறுக்க முடியாது.

இசை சபாக்கள்

இசை நிகழ்ச்சிகளை நல்ல முறையில் நடத்துவதற்காகச் சுவைஞர்கள்,கலைஞர்கள்கூட பல சபாக்கள் நடத்தி வருகின்றனர். அதன் சார்பில் பல இசை நிகழ்ச்சிகள் சுவைஞர்கள் முன்னிலையில் நடத்தப்படுகின்றன. இதில் பாடுவதற்காகக் கலைஞர்கள் நன்கு பயிற்சி எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். கலைஞர்களுடைய திறமை வெளிப்படச் சரியான இடமாகச் சபாக்கள் விளங்குகின்றன. சுவை ஞர்கள் கூடிக் கலந்து இசையைக் கேட்க சபாக்கள் நல்ல இடம்.

சென்னை மாநகரில் பல சபாக்கள் உள்ளன. அவர்கள் தகுதி யான இசையரங்குகள் அமைத்துள்ளனர். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை இசை நிகழ்ச்சிகளை விழாக்கள் போன்று மிகச்சிறப்பாக நடத்து கின்றனர். இளம் கலைஞர்களுக்குச் சபாக்களில் வாய்ப்பளித்து அவர்களை ஊக்கம் ஊட்டிச் சிறப்பிப்பதினால் அவர்கள் சிறந்து வளர நல்ல வாய்ப்பு கிடைக்கிறது.

ஆண்டுதோறும் ஒரு சிறந்த இசைக் கலைஞரைத் தெரிந் தெடுத்து அவருக்குப் பட்டமும் பரிசும் கொடுத்துப் பாராட்டு கின்றன. ஒரு அனுபவமிக்கக் கலைஞரைத் தலைவராகத் தெரிந் தெடுத்து அவருடையஅறிவுரையையும் ஆலோசனைகளையும் பெற வாய்ப்பு அளிக்கின்றன. இசை வளர சபாக்கள் செய்யும் அரும் பணி அனைவராலும் வரவேற்கப்படுவதாகும். தமிழர் இசை தேயாது ஓயாது வளர சபாக்கள் அயராது பாடுபடுகின்றன.

இசைக் கலைஞர்

இசைப் பயிற்சியுடைய கலைஞர்கள் காலம் காலமாகத் தமிழ் நாட்டில் பல்வேறு நிலைகளில் வாழ்ந்து வந்துள்ளனர். பாணர், பொருநர், பாடினியர், துடியர், வயிரியர் போன்ற பலரைப் பற்றிப் பண்டை இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. காலம் மாற மாற இசைக் கலைஞரின் நிலையும் மாறியுள்ளது. பாடல் கலைஞர்கள்,

கருவி இசைக் கலைஞர்கள் ஆகிய இருவகையான இசை வல்லுநர்களை எக்காலத்திலும் எந்த நாட்டிலும் காணலாம்.

தமிழ்நாட்டில் வாய்ப்பாட்டுப் பாடுவோர், யாழிசைப்போர், குழலிசைப்போர், தண்ணுமை இசைப்போர், முழவிசைப்போர், துடியடிப்போர், பறை கொட்டுவோர் என்று பலவகையான இசைக் கலைஞர் இருந்ததைக் காணலாம். தேவார ஓதுவார்களும் இசைக் கலைஞர்களே. சங்க காலத்தில் இசைக் கலைஞர்கள் பாடிப் பரிசில் பெற்றுள்ளனர். அரச ஆதரவு அவர்களுடைய கலைக்கு மிகவும் வளர்ச்சியைக் கொடுத்துள்ளது.

தற்காலத்தில் இசைக் கலை வல்லுநர் பலவகையாக விளங்குகிறார்கள். இசைத்திறம் கொண்டவர்களைச் சமுதாயம் நன்கு மதித்துச் சிறப்பாகப் பாராட்டுகிறது. அவர்கள் கலைச் சிறப்புக்குத் தக்கவாறு மதிப்பு கொடுக்கப்படுகிறது. இசை ஆர்வலர் கலைஞர்களை மதித்துப் பாராட்டுகின்றனர். அரசு ஆதரவு இசைக் கலைக்குத் தரப்படுகிறது. வாய்ப்பாட்டு, பிடில் (வயலின்), மத்தளம் (மிருதங்கம்), புல்லாங்குழல், வீணை, கடம், கிஞ்சிரா, டோலக், நாதசுரம், தவில் போன்ற ஒவ்வொரு இசை நிலையிலும் சிறந்த கலைஞர்களையும் தமிழ்நாடு பெற்றுச் சிறந்துள்ளது. அவர்களுடைய கலைத் தன்மையால் தமிழ் மக்களின் அன்பான ஆதரவை அவர்கள் பெற்றுள்ளனர்.

தமிழர்களை இசையால் இன்புறச் செய்த சிலர் பிற மாநிலங்களைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தாலும் அவர்களால் தமிழர்கள் சுவையூட்டப்பட்டதினால் அவர்களையும் குறிப்பிட்டுக் காட்ட வேண்டியுள்ளது. கர்னாடக இசைக் கலைஞர் பலர் தமிழில் பாடாவிட்டாலும் வேற்றுமொழிப் பாடல்களால் தமிழரைக் கவர்ந்துள்ளனர். மொழியற்ற இசையாகிய கருவியிசையைச் சுவைப்பது போன்று வேற்று மொழியறியாது அதிலுள்ள இசையைத் தமிழ் மக்கள் பொருளறியாது இசை தெரிந்து சுவைத்துள்ளதாகக் கருதலாம். ஆனால் கர்னாடக இசைக்குத் தமிழ்ப் பாடல்கள் பொருந்தாது என்ற கருத்து பொருளற்றது என்பதைத் தமிழிசைக் கவிஞரும் கலைஞரும் உறுதிப்படுத்தி விட்டனர். தமிழருக்கு இசை விருந்து ஊட்டிய கலைஞர் எம்மொழியினராக இருப்பினும் அவர்களை மதித்து ஏற்றுக் கொள்வதை முறையாகக் கருதலாம்.

கலைஞர்கள் பலர் தமிழர்களுக்குப் பல முறைகளில் இசையூட்டிச் சிறந்துள்ளனர். அவர்கள் அனைவரையும் பற்றிக்

குறிப்பிடுவது இயலாது. ஆகையினால் வகைக்குச் சிலரைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். அவர்களைப் பற்றித் தனித் தனி நூல் களே எழுதப்பெற்றுள்ளன. இங்கு அவர்களுடைய பெயர்களை மாத்திரம் குறிப்பிட்டாலே மிக விரிவாகத் தோன்றலாம். ஆகை யினால் ஒரு சிலரையாவது தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதற் காகச் சில பெயர்கள் தரப்படுகின்றன. இவ்வாறு மிகப் பலர் தமிழ் மக்களைத் தங்கள் இசைத் திறமையால் மகிழ்வித்துள்ளனர் என்று அறிந்து கொள்ளுதல் வேண்டும்.

வாய்ப்பாட்டு

காஞ்சிபுரம் நாயனா பிள்ளை (1889-1934), மலைக்கோட்டை கோவிந்தசாமி பிள்ளை (1879—1931), பிடாரம் கிருஷ்ணப்பா (1869-1931), பல்லவி சுப்பையா பாகவதர், மகாவைத்தியநாத சிவனார், கோயம்புத்தூர் இராகவ அய்யங்கார், கல்யாண கிருஷ்ண பாகவதர், சிவகங்கை பெரிய வைத்தியநாத அய்யர், பொன்னையா பிள்ளை, மதுரை மணி அய்யர், அரியகுடி இராமானுஜ அய்யங்கார், மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத அய்யர், செம்பை வைத்தியநாத பாகவதர், ஜீ.என். பாலசுப்ரமணியம், மதுரை சீரங்கம் அய்யங்கார் ஆலத்தூர் சகோதரர்கள் (சுப்பையா, சீனிவாசய்யர்) சித்தூர் சுப்ர மண்ய பிள்ளை, எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர், திருப்பாம்புரம் என். சிவசுப்ரமணிய பிள்ளை, திருவாரூர் நமச்சிவாயம், கல்லடைக் குறிச்சி இராமலிங்க பாகவதர், சாத்தூர் ஏ. ஜி. சுப்ரமணியம், தி. கே. ரங்காச்சாரி, மாயவரம் எஸ். இராஜம், கே.பி. சுந்தராம்பாள், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, எம். டி. இராமநாதன் முதலியோர் காலமாகி விட்ட கர்னாடக இசைக் கலைஞர்கள்.

எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, டி. கே. பட்டம்மாள், எம். எல். வசந்த குமாரி, டி. கே. ஜெயராமன், செம்மங்குடி சீனிவாச அய்யர், பால முரளி கிருஷ்ணா, எஸ். இராமநாதன், சீர்காழி கோவிந்தராஜன், சிதம்பரம் ஜெயராமன், மணக்கால் ரங்கராஜன், மகாராஜபுரம் சந்தானம், டி. என். சேஷகோபாலன், மதுரை சோமசுந்தரம், ராதா, ஜெயலட்சுமி, சரோஜா, லலிதா, சேலம். ஜெயலட்சுமி, டி.எம். தியாகராஜன், நாகர்கோவில் எம்.எஸ். முத்தப்பா பாகவதர், மதுரை என். கிருஷ்ணன், திருமைலம் ப. வஜ்ஜிரவேலு, வைரமங்கலம் லக்ஷ்மி நாராயணன், ஜி.எஸ் மணி, திருவனந்தபுரம் ஆர்.எஸ்.மணி, டி. வி. சங்கரநாராயணன் திருவெண்காடு ஜெயராமன், பி. வி. ராமன், பி. வி. லட்சுமணன் திருச்சூர் ராமச்சந்திரன் முதலியோர் கர்னாடக இசையில் இனிய பாடல்களைப் பாடித் தமிழ் மக்களை மகிழ்வித்து வருகின்றனர்.

இறையருள் பாடகர்

பித்துக்குளி முருகதாஸ், வீரமணி, டி. எம். சௌந்தரராஜன், குருவாயூர் பொன்னம்மாள், எம்.ஆர். விஜயா, தருமபுரம் சுவாமி நாதன் முதலியோர் இறையருள் பாடல்களை நயமுறப் பாடி மக்களைப் பக்திஉணர்வில் திகழச்செய்துள்ளனர். இவர்களும் சுந்தர ஓதுவார் மூர்த்தி, நடராஜன் போன்ற ஓதுவார்களும் தேவாரப் பாடல்களைப் பழைய பண்ணமைப்பில் பாடிக் கோயில்கள், பஜனை மடங்கள் முதலியவற்றில் இறைப்பற்றை ஊறச் செய்தனர்.

திரைப்படப் பாடகர்

எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர், பி. யு. சின்னப்பா, வி. எ. செல்லப்பா, ஏ.எம். இராஜா, ஏ.எல்.இராகவன்,பி.சுசீலா,கிருஷ்ண வேணி (ஜிக்கி), எல்.ஆர். ஈஸ்வரி, எஸ்.ஜானகி, எஸ்.பி. பாலசுப்ர மணியம்,திருச்சி லோகநாதன், எச்.ஸி. கிருஷ்ணன், டி.வி. ரத்னம். யு. ஆர். ஜீவரத்னம், டி. ஆர். மகாலிங்கம், கலைவாணர் என். எஸ் கிருஷ்ணன், டி.ஆர்.மதுரம், ஹொன்னப்பா பாகவதர் முதலிய கலை ஞர்கள் திரைப்படங்களில் நேரடியாகவும் பின்னணியாகவும் பாடி யுள்ளனர்.

வில்லுப்பாட்டுக் கலைஞர்

தோவளை சுந்தரம் பிள்ளை, கோலப்ப பிள்ளை, உசரவிளை அப்பாவு நாடார், பொட்டல் பொன்னுமுத்து நாடார், சாத்தூர் பிச்சைகுட்டி, முத்துக்கூத்தன், சேவல்குளம் சி. தங்கையா, டி.எம். தங்கப்பன், சுப்பு ஆறுமுகம், சி.எஸ். ஆறுமுகம்,குலதெய்வம் ராஜகோபால், பி. சின்னப்பா, பூசைப்புரைவிளை பூங்கனி, சொத்த விளை பெருமாள் நாடார், கோமதிநாயகம் போன்ற பலர் வில்லுப் பாட்டில் சிறந்த கலைஞர்களாக விளங்கி நாட்டுப்புற மக்களையும் தற்பொழுது சிலர் நகர மக்களையும் இன்பமூறச் செய்து வருகின்ற னர்.

வயலின் கலைஞர்

துவாரம் வெங்கடசாமி நாயுடு,மைசூர் சௌடையா,மருங்காபுரி கோபால கிருஷ்ணய்யர், மதறாஸ் பாலகிருஷ்ணய்யர், திருவாலங் காடு சுந்தரேசய்யர், மதுரை சுப்ரமணியய்யர், பாப்பா வெங்கட ராமய்யா, வரகூர் முத்துசாமி அய்யர். மாயூரம் கோவிந்தராஜ பிள்ளை, ஆர்.கே. வெங்கட்ராம சாஸ்திரி, திருவாளப்புத்தூர் கிருஷ்ணமூர்த்தி பிள்ளை, மாயூரம். தி.பாலுபிள்ளை, பி.கே.விஸ்வ

நாத சர்மா, திருவீழிமிழலை சுப்ரமணிய பிள்ளை, தஞ்சாவூர் சங்கரய்யர் முதலானோர் புகழ்பெற்று விளங்கிய வயலின் கலைஞர்கள் ஆவர். லால்குடி ஜி.ஜெயராமன், தி. என்.கிருஷ்ணன், எம். எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், எம். சந்திரசேகரன், சிக்கின பாஸ்கரன், குன்னக்குடி வைத்யநாதன், சேதுராமையா, கண்ட தேவி எஸ். அழகிரிசாமி, எம்.என். கணேசபிள்ளை, அகத்தீஸ்வரம் சிங்காரவேலு, துவாரம் மங்கத்தாயாரு முதலானோர் இன்று புகழ் பெற்று விளங்கும் வயலின் கலைஞர்கள் ஆவர்.

மிருதங்கக் கலைஞர்

கே. ரங்கு அய்யங்கார், உமையாள்புரம் கோ. தண்டராமய்யர், மைலாட்டூர் சாமி அய்யர், கே. ரங்கு அய்யங்கார், திண்ணியம் வெங்கட்ராமய்யர், காரைக்குடி முத்து அய்யர், பாலக்காடு குஞ்சுமணி, உசரவிளை அரிகிருஷ்ணநாடார், பாலக்காடு மணி அய்யர், திருக்கோகர்ணம் ரங்கநாயகி, திருச்சி டி. எம். பத்மனாப அய்யர் ஆகியோர் சிறந்த மிருதங்கக் கலைஞர்களாகத் திகழ்ந்திருந்தனர். உமையாள்புரம் சிவராமன், தஞ்சை உபேந்திரன், வேலூர் ராமபத்ரன், தஞ்சை டி. கே. மூர்த்தி, கோவை என். ராமசாமி, இராஜமங்கலம் துரைசாமி நாடார், ஸ்ரீராமுலு, தஞ்சை எஸ். எம். சிவப்பிரகாசம், தஞ்சை ஆர். ராமமூர்த்தி, நாகூர் டி. எஸ். அம்பி அய்யர் போன்றோர் இன்று புகழ் ஏணி உச்சியில் விளங்குகின்றனர்.

சுசீந்திரம் செல்லப்பபிள்ளையை மிருதங்கச் சக்கரவர்த்தி என்றே அவ்விடத்து மக்கள் பெருமையுடன் அழைத்துள்ளனர். அவரைப் பற்றி ஓர் அபூர்வ நிகழ்ச்சியைக் கூறுவதுண்டு. சுசீந்திரம் தாணுமாலயன் ஆலயத்திலுள்ள ஆஞ்சநேய மூர்த்தியின் பக்கத்தில் காயாக இருந்த ஒரு வாழைத் தாரைக் கட்டித் தொங்க விட்டு மிருதங்க சக்கரவர்த்தி தன் கருவியை இசைத்தாராம். அதன் ஒலி நயம் உருகச் செய்ததில் காய் பழுத்துவிட்டதாம். இதைக் கதையாகக் கூறி இன்றும் வியப்பர்.

வீணைக் கலைஞர்

வீணை தனம் அம்பாள், தேவகோட்டை நாராயண அய்யங்கார், கோமதி சங்கர அய்யர், எஸ். பாலசந்தர், கே. நாராயணசாமி, தஞ்சை கே. பி. சிவானந்தம், ஜி. என். தண்டபாணி, ஆர். பிச்சுமணி, சிட்டிபாபு, என். இராமச்சந்திர அய்யர், தஞ்சாவூர் லட்சுமணன், ஆர்.கே. சூரியநாராயணன், ரங்கநாயகி ராஜகோபாலன்,

கல்பகம் சுவாமிநாதன், ராஜேஸ்வரி பத்மநாபன், சாரதா சிவானந்தம் முதலிய பலர் வீணையிசைக் கலைஞர்களாகச் சிறந்தவர்கள்.

புல்லாங்குழல் கலைஞர்

சர்வசாஸ்திரிகள் பல்லடம் சஞ்சீவராவ், மகாலிங்கம் (மாலி), எச். இராமச்சந்திர சாஸ்திரி, சேலம் கே. எஸ். ரங்கதாஸ், மாயூரம் கே. வி. ராஜாராம் அய்யர், டி. ஆர். நவநீதம், சோழபுரம் சுப்பையாபிள்ளை, வேதாரண்யம் கனகாம்புஜம், என். ரமணி, சிக்கல் குஞ்சுமணி, நீலா, என். கேசி, டி. கே. இராதாகிருஷ்ணன், டி. விஸ்வநாதன், கே.ஆர். கணபதி, பிரபஞ்சம் சீதாராம் ஆகியோர் புல்லாங்குழல் கலைஞர்களாவர்.

கோட்டு வாத்தியக் கலைஞர்

துரையப்ப பாகவதர், ஏ. நாராயண அய்யர், சாவித்திரி அம்மாள், ரவிகிரன் ஆகியோர் சிறந்த கோட்டு வாத்தியக் கலைஞர்களாகப் பெயரெடுத்தவர்கள்.

முகர்சிங் கலைஞர்

மன்னார்குடி நடேசபிள்ளை, ஆர். வி. பக்கிரிசாமி, ஹரிஹர சர்மா, புதுக்கோட்டை எஸ். மகாதேவன் போன்றோர் முகர்சிங் கலைஞர்களாகப் போற்றப்பட்டனர்.

கடம் கலைஞர்

டி. எஸ் வில்வாத்ரி அய்யர், ஆலங்குடி இராமச் சந்திரன், உமையாள்புரம் விஸ்வநாத அய்யர், டி. எச். விநாயக்ராம் ஆகியோர் கடம் வாசிப்பதில் சிறந்து விளங்கியவர்கள்.

ஜலந்தரங்கக் கலைஞர்

மதுரை டி. சீனிவாச அய்யங்கார், கர்மகோடிபாய் ஜலந்தரங்கம் வாசிப்பதில் புகழ் பெற்றவர்.

கஞ்சிராக் கலைஞர்

உடுமலைப் பேட்டை ஜி. மாரிமுத்தா பிள்ளை, கஞ்சிரா ஹரி சங்கர், வி. நாகாராஜன் ஆகியோர் கஞ்சிரா வாசிப்பதில் சிறந்தவராகக் கருதப்பட்டனர்.

அர்மோனியக் கலைஞர்

சுப்ரமணிய தீட்சிதர், தேவுடு அய்யர், பல்லடம் வெங்கட்ரமண ராவ் முதலியோர் அர்மோனியம் வாசிப்பதில் சிறந்த இசைக் கலைஞராக விளங்கினர்.

கொன்னக்கோல் கலைஞர்

பி. வைத்தியலிங்கம் பிள்ளை, மன்னார்குடி என். ஆறுமுகம், திருச்சி ரவீந்திரன் ஆகியோர் கொன்னக்கோல் இசைப்பதில் சிறந்தவர்கள்,

நாதசுரக் கலைஞர்

தமிழர்களின் பழம்பெரும் இசைக்கருவிகளில் மிகச்சிறந்ததாக நாதசுரம் விளங்குகிறது. சங்ககால வயிரிலிருந்து நாதசுரம் வளர்ந்திருக்குமா என்று சிந்திக்கலாம். குழல் என்று பொதுப்பெயராகவும் இக்கருவி அழைக்கப் பெற்றிருக்கலாம். வங்கியம் என்றும் ஏழில் என்றும் இது குறிக்கப்பெற்றுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. நூற்றுக் கணக்கான கலைஞர்கள் நாதசுரம் வாசிப்பதில் சிறந்து விளங்கியுள்ளனர்.

திருப்பாம்புரம் சாமிநாத பிள்ளை, கீழ்வேளூர் கந்தசாமி பிள்ளை, திருமங்கலக்குடி முத்து வீராசாமி பிள்ளை, பந்தனை நல்லூர் வீராசாமி பிள்ளை, கும்பகோணம் சிவக்கொழுந்துபிள்ளை, நாகப்பட்டினம் வேணுகோபால பிள்ளை ஆகியோர் முன்னாளைய பழம்பெரும் நாதசுரக் கலைஞர்கள்.

இவர்காலத்துக்குப் பின்னர் கூறைநாடு நடேச பிள்ளை, திருமருகல் நடேச பிள்ளை, செம்பொன்னார் கோவில் ராமசாமிபிள்ளை மன்னார்குடி சின்னபக்கிரியா பிள்ளை, திருப்பாம்புரம் சகோதரர்கள் மதுரை பொன்னுசாமி பிள்ளை, நாகூர் சுப்பையா பிள்ளை, சிதம்பரம் வைத்தியநாத பிள்ளை, திருவாவடுதுறை ராஜரத்னம்பிள்ளை, கீரனூர் சகோதரர், திருவிடைமருதூர் வீராசாமி பிள்ளை, குழிக்கரைப் பிச்சையப்பை பிள்ளை, திருவீழிமிழலை சகோதரர்கள், காரக்குறிச்சி அருணாசலம், நடராஜ சுந்தரம், போன்றோர் தலைசிறந்த நாதசுர மேதைகள்.

திருவெண்காடு சுப்பிரமணிய பிள்ளை, செம்பொன்னார் கோயில் தட்சினா மூர்த்தி பிள்ளை, பி. எஸ். வீராசாமி பிள்ளை, இஞ்சிக்குடி பிச்சைக்கண்ணு பிள்ளை, திருவீழிமிழலை நடராஜ

சுந்தரம் பிள்ளை, சிதம்பரம் எஸ். ராதாகிருஷ்ண பிள்ளை, நாமகிரிப் பேட்டை கே. கிருஷ்ணன், பி. ஐ. நடேச பிள்ளை, திருக்குவளை டி. வி. அருணாசலம் பிள்ளை, கீரனூர் ராமசாமி பிள்ளை, ஷேக் சின்ன மௌலானா சாகேப், டி.எஸ். ராஜரத்னம் பிள்ளை, எம். பி. என். சேதுராமன், எம். பி. என். பொன்னுசாமி, திருவீழிமிழலை எஸ். கோவிந்தராஜ பிள்ளை, திருவீழிமிழலை எஸ். தக்ஷிணாமூர்த்தி பிள்ளை, செம்பொன்னார்கோயில் எஸ். ஆர். ஜி. சம்பந்தம், செம்பொன்னார்கோயில் எஸ். ஆர். ஜி. ராஜண்ணா, எஸ். ஆர். டி. முத்துக் குமாரசாமி, எஸ். ஆர். டி. வைத்தியநாதன், செந்தில் எம். கே. சின்ன சுப்பையா, இஞ்சுக்குடி இ.பி. கந்தசாமி, இஞ்சுக்குடி இ. பி. கணேசன், அகத்தீசுவரம் கோவிந்தன், முகிலன் விளை அருணாசலம், கன்னியாகுமரி சுடலையாண்டிக் கம்பர் போன்ற கலைஞர்கள் நாதசுரக் கலைக்குப் புகழாக விளங்குபவர்கள். இன்னிசை வெள்ளம் இன்பநாதமாய் இயங்கிப் பாயச் செய்யும் இசைக் கலைஞர்கள்.

கிளாரினெட் கலைஞர்

ஏ. கே. சி. நடராஜன், ந. ராதாகிருஷ்ண நாயுடு, ஏ. கே. சி. வேணுகோபால், பி. ஆர். மணி போன்றோர் கிளாரினெட் இசை வல்லுநர்களாக விளங்கும் கலைஞர்கள்.

தவில் கலைஞர்

ஸ்ரீவாஞ்சியம் கோவிந்தம் பிள்ளை 'கோடையிடி கோவிந்த தவில்காரர்' என்று மக்களால் புகழ்ந்துரைக்கப் பெற்றப் பழம்பெரும் தவில் கலைஞர். அம்மாசத்திரம் கண்ணுசாமி பிள்ளை, அம்மாப்பேட்டை பக்கிரியா பிள்ளை, வழுவூர் முத்துவீரு பிள்ளை, மலைக்கோட்டை பஞ்சாமி பிள்ளை, நீடாமங்கலம் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, நாச்சியார் கோவில் ராகவ பிள்ளை, யாழ்ப்பாணம் தட்சிணாமூர்த்தி ஆகிய தவில் கலைஞர்கள் புகழ் ஏணியின் உச்ச நிலையை எட்டியவர்கள்.

உத்திராபதி பிள்ளை, திருக்கடையூர் சின்னையா, கும்பகோணம் தங்கவேலு பிள்ளை, கொறநாடு கோவிந்தராஜ பிள்ளை, மாயூரம் பி. பழனிவேல் பிள்ளை, சி. பி. நாராயண சாமி பிள்ளை, வலங்கைமான் ஏ. சண்முகசுந்தரம் பிள்ளை, திருநகரி நடேசம் பிள்ளை, திருவிடைமருதூர் மாலி (டி. எஸ். மகாலிங்கம் பிள்ளை), திருவெழுந்தூர் ஏ.கே. வேணுகோபால் பிள்ளை, திருசேறை முத்துக்குமாரசாமி பிள்ளை, ஆர். சண்முகம் பிள்ளை, வலையப்பட்டி சுப்ரமணியம், இலுப்பூர் ஆர். சி. நல்லகுமார்,

தங்கினிக்கோட்டை ஆர். முனிரத்தினம், அரித்துவாரமங்கலம் ஏ.கே. பழனிவேல், திருவாளப்புத்தூர் டி.ஏ. கலியமூர்த்தி, வடபாதி மங்கலம் வி. என். ஜி. தட்சிணாமூர்த்தி, டி. ஆர். கோவிந்த ராஜன், திருச்செந்தூர் நயினார் இரணியல் கந்தன், அகத்தீசுவரம் அருணாசலம், பேயோடு சுந்தரம் முதலிய பலர் தவில் கருவியை இசைத்து மிகவுயர்ந்த இடத்தைப் பெற்றுள்ளனர்.

இசையின் பல துறையில் புகழ் ஈட்டியுள்ள கலைஞர்களின் பெயர்ப் பட்டியலைப் பார்த்துத் தமிழர் இசையின் மேன்மையை நன்கு உணரலாம். இசைச் சுவைஞர்கள் இன்றி இவ்வளவு இசைக் கலைஞர்கள் தோன்றி இருக்க முடியாது. தமிழ் மக்கள் இசையை நன்கு விரும்பிச் சுவைக்கும் ஆற்றல் மிக்கவர்கள் என்பது தெளிவு.

தமிழர் இசை பற்றிய ஆய்வுகள்

கலைகளில் மிகவும் சிறப்புடைய இசையைப் பற்றிய ஆய்வுகள் உலகம் எங்கும் நடைபெற்று வருகிறது. இசைக் கலையின் நுட்பத்தை நன்றாக அறிபவர்களே இத்தகைய நுட்பமான ஆய்வுகளை மேற்கொள்ள இயலும். தமிழர் இசை பழம் சிறப்புடையது. அதனை எளிதாக ஆய்வு செய்யமுடியும் என்று எவராலும் நினைக்கமுடியாது. தமிழர் இசைக்கு மிக நீண்ட பாரம்பரியம் இருக்கிறது. பழமை மாறிப் புதுமை முகிழ்ப்பது இயல்பு. இன்று தமிழர் அனுபவிக்கும் இசைக்கும பண்டைத் தமிழா பின்பற்றிய இசைமுறைக்கும் வெளிப்படையாகப் பல வேற்றுமைகள் தோன்றுகின்றன.

பழைய காலத்து இசையமைப்பு முறைகள் பற்றிய பல குறிப்புக்கள் இலக்கியங்களில் எழுத்துருவில் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. அவற்றைக் கொண்டு தமிழ் மக்களுடைய இசை இவ்வாறு தான் அமைநதிருந்தது என்று உறுதியாக வரையறுத்துக் கூறுவது முடியாத ஒன்றாகும். ஆகையினால் சிலவிதமான அனுமானங்களைக் கொண்டு ஆய்வு முடிவுகளைக் காண வேண்டியுள்ளது.

எந்தக் கலையும் ஒரு நாட்டில் வளர்ந்தும் மாறியும் சிறப்பது தான் வழக்கம். இருப்பினும அநத வளர்ச்சியில ஒரு தொடாச்சி உறுதியாக இருக்கும். அது தெளிவாகவும் தெரியலாம். இல்லையாயின் மறைமுகமாக அறியக்கூடியதாக இருக்கும். தமிழரின் இசைக்கலை பழமைக்கும் புதுமைக்கும் இடையில் ஒரு மாற்ற நிலையைக் காட்டுவதாக உள்ளது. இதனை ஆராய்ந்து தமிழர் இசையின் தொடர்ச்சியைக் கண்டறிந்து உறுதிப்படுத்தப் பல அறிஞர்கள் முயன்றுள்ளனர். அவற்றைப் பற்றிச் சிறிது காண முயலலாம்.

கருணாமிர்த சாகரம்

தமிழிசைப் பற்றி மிகச் சிறந்த ஆய்வு பேரறிஞர்களால் முன்பே செய்யப் பெற்றுள்ளது. 1917-ஆம் ஆண்டு 'தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதரால் எழுதப்பட்ட கருணாமிர்த சாகரம் பெருங்கடலாகச் சங்க காலத்தில் இன்னிசை முழக்கம் செய்த தமிழிசையை ஆய்வறிவு என்னும் மத்தால் நன்கு கடைந்து எடுக்கப்பட்ட நுண்கருத்தமுதமாகும்.

இந்நூலில் நான்கு பாகங்கள் உள்ளன. இவை தனித்தனியாகத் தமிழிசையைப் பற்றிய அரிய செய்திகளைத் தருகின்றன.

(i) தமிழிசையின் தொடக்க நிலை பற்றி விளக்கும் பகுதி. முத்தமிழில் ஒன்று இசை. தமிழ் மிகத் தொன்மையுடையது. தமிழிசையும் மிகப் பழமையானது. இசைத்தமிழ் எவ்வாறு முதலில் விளங்கியது என்பது பற்றியும் இசைவல்லோர் எவ்வாறு அக்கலைத் திறனில் விளங்கினர் என்பது பற்றியும் முதல் இயல் கூறுகிறது.

(ii) இரண்டாவது இயல் ஸ்தாயியில் வழங்கும் சுரம் சுருதிகளைப் பற்றிப் பலர் கூறும் கருத்துக்களைத் தமிழிசையுடன் பொருத்திக் காண்பதாகும். தற்கால அனுபவத்துக்குப் பல ஒத்து வராதவை என்பதை விளக்குகிறது. தமிழ் இசையின் நுட்பம் இதில் நன்கு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

(iii) இசைத் தமிழில் வழங்கி வந்துள்ள சுரம் சுருதி நுட்பங்களை முதலில் மூன்றாவது இயல் விளக்கிக் காட்டுகிறது. தொடக்க காலத்தில் தமிழில் வழங்கி வந்த பண்களையும் அவற்றின் முறைகளையும் சிறப்பாக விளக்கிக் கூறுகிறது. யாழைப் பற்றிய செய்திகள் தரப்படுகின்றன. கிரங்களில் சுரம் மாற்றுவதை (சுரங்கள் இடம் மாற்றப்படுவது) இந்த இயல் பல அட்டவணைகளாக அமைத்துக் காட்டுகிறது.

(iv) நான்காவது இயல் ஆயப்பாலையில் உண்டாகும் 12 சுரங்களுக்கும், வட்டப்பாலையில் உண்டாகும் 24 சுருதிகளுக்கும், திரிகோணப் பாலையில் உண்டாகும் 48, 96 நுட்பமான சுருதிகளுக்கும் 'லாகரிதமுறை'ப்படி கணக்கும், அளவும், ஓசையின் அலையின் போக்கும் கூறுகிறது. அவற்றுக்கு நாலு அட்டவணையில் எடுத்துக்காட்டுகள் தரப்படுகின்றன.

தமிழ் மொழியின் தொன்மையை விளக்க, ஆபிரகாம் பண்டிதர் எத்தனையோ சான்றுகளைக் காட்டுகிறார். பின்னர் இசைக்கு வருகிறார். கிரேக்க இசை இந்திய இசைத் தொடர்பு உடையது என்பதற்கு கே. பி. டேவல் என்பவரின் கருத்தைத் தருகிறார். கேப்டன் டே என்பார் கூறியதும் தொடர்ந்து தரப்படுகிறது, (The historian Strabo shows that the Greek influence extended to India, and also that Greek musicians of a certain school attributed the greater part of the science of music to India - Music of South Indian by Capt. Day)[26]. பின் அதில் இருந்து தமிழிசைக்கும் இந்திய இசைக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்கித் தமிழிசையின் தொன்மையை ஆபிரகாம் பண்டிதர் உறுதிப் படுத்துகிறார்.

பண்டைத் தமிழ் நூல்களிலுள்ள நுட்பமானக் கருத்துக்களைக் கண்டறிந்து அவற்றை இக்கால இசை நுட்பங்களுடன் சரியாகப் பொருத்திப் பல அரிய உண்மைகளைக் கண்டுள்ளார். 'ச-ப என்ற சுரங்களின் ஒற்றுமை கண்டபின் அவ்வொன்றே எல்லா சுரங்களையும் நிதானிக்கக் கூடியதாயிருப்பதினால் மிகுந்ததிடமான சுரஞானம் உடையவனாக (தமிழன்) இருக்கவேண்டுமென்பது தெளிவாய்த் தெரிகிறது.'[27] இவ்வாறு பல கருத்துக்கள் கருணாமிர்தசாகரத்தைப் பொலிவுடன் நிரப்பியுள்ளன. இந்த அரிய இசையாராய்ச்சி நூல் தமிழிசையின் கிடைப்பதற்கரிய பெரும் புதையல் என்பது உறுதி.

யாழ்நூல்

விபுலானந்த அடிகள் ஆய்ந்து கண்ட முடிவுகள் 'யாழ்நூல்' என்ற இசைக் களஞ்சியமாக உருவாகியுள்ளது. தமிழிசையில் அடிநாத அமைப்புக்களை நுணுகிக் கண்டு நுட்பமான ஆய்வுரையாக விபுலானந்த அடிகள் நூலாக்கியுள்ளார். பண்டைத் தமிழரின் முக்கிய இசைக்கருவியான யாழைப் பற்றிய அரிய விளக்கம் இந்த நூலுக்குப் பெருமை சேர்க்கிறது. இது பாயிரவியல், யாழுறுப்பியல், இசை நரம்பியல், பாலைத்திரிபியல், பண்ணியல், தேவாரவியல், ஒழிபியல் ஆகிய ஏழு பிரிவுகளை உடையது.

முதலியலில் நரம்புகள், ஓசை, மூவகைத் தானம், ஆரோசை, அமரோசை, பாணி, பாடல்வகை, யாழ் முதலிய பலவற்றின்

26. K. B. Deval, Hindu Musical Scale and 22 Strutis. P. I., Cit. *கருணாமிர்தசாகரம், பக். 112.*

27. *கருணாமிர்தசாகரம், பக். 528.*

விளக்கம் தரப்படுகிறது. யாழின் வகைகள், அவற்றின் உறுப்புக்கள் பின்னர் விளக்கப்படுகின்றன. அடுத்த ஏழிசையின் பிறப்பு, இசைப் பிரிவும், மேனாட்டு இசைக் கூறுகள், ஏழு தானங்கள், பன்னிரண்டு சுரங்கள் முதலிய பல விளக்கங்கள் விரித்துரைக்கப்படுகின்றன. பாலை பற்றிய செய்திகள் அடுத்ததாகக் கூறப்படுகின்றன. நாற் பெரும் பண்கள் அவற்றின் இயல்புகள் பின்பு விளக்கப்பட்டுள்ளன. தேவாரப் பண்கள், கட்டளை வகை, யாப்பமைதி, பண், இரதம், தாளம் என்ற மூவகைப் பாகுபாடுகளுடன் இசையமைதி கூறப் படுகின்றன. அதற்குமேல் தாளங்களைப் பற்றிய செய்திகளைத் தந்து நூலை நிறைவடையச் செய்கிறார்.

தமிழ்சையைப் பற்றி நன்கு தெரிந்து கொள்ளவும், பண்டைக் கால யாழைப் பற்றி அறியவும இந்த நூல் பெருந்துணையாக உள்ளது. இக்கால இசையினைப பண்டைத் தமிழிசையுடன் பொருத்திக் கண்டு பல அரிய செய்திகளை விபுலானந்தர் தருகிறார். 'வேங்கடமகி கொண்ட ஆகரி மேளம் (மேலேயாம்) மருத யாழ்ப் பெரும்பண்ணின் புறநிலையெனக் கூறிய ஆகரியோடு பெயரொற் றுமை உடையது. இக்காலத்தார் இதனைக் கீரவாணி என்பர். இதனையடுத்து வேங்கடமகியினாலே ஸ்ரீராகமேளம் எனக் கொள்ளப்பட்டது. இது செவ்வழியாழ்ப் பெரும்பண்ணின் அருகி யலாய் 15 என்னும் எண் பெற்ற சீராகம் என்னும் பண்ணொடு பெயரொற்றுமை உடையது. கரகரப்பிரியா கோடிப்பாலையாகும். அங்ஙனமாதலின் செவ்வழியாழ் அருகியல் கோடிப்பாலையாய் நின்றதெனக் கொள்ளல் வேண்டும்' என்று விபுலானந்தர் அடிகள் விளக்கிச் சொல்கிறார்.[28]

இவ்வாறு எத்தனையோ பல அரிய பொருத்தங்களைத் தமிழ் இசைக்கும் இன்றைய கர்னாடக இசைக்கும் காட்டி முன்னதின் திரிந்த வளர்ச்சியே பின்னது என்பதை உறுதிப்படுத்திக் காட்டு கிறார். யாழ்நூல் தமிழிசையின் அரிய சொத்தாக விளங்கிப் புரியாத பல உண்மைகளைத் தெளிவாகக் காட்டும் விளக்கக் கண்ணாடியாகச் சிறந்துள்ளது.

மற்ற இசை ஆய்வுகள்

எஸ். இராமநாதன் தமிழர் இசை பற்றி மிகச் சிறப்பான ஆய்வுகளை மேற்கொண்டுள்ளார். பண்டைத் தமிழிசைக்கும் இன்றைய தமிழர் இசைக்கும் உள்ள தொடர்பினை விளக்க அவர்

---

28. *யாழ்நூல், பக். 153.*

மிகவும் முயன்று ஓரளவு வெற்றியும் கண்டுள்ளார். அவருடைய 'சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்க விளக்கம்' என்ற நூல் அரிய ஆய்வுப் படைப்பு என்பதற்குச் சிறிதும் ஐயமில்லை.

இசையில் உள்ள நுணுக்கங்களைச் சூட்சுமமாகச் சூத்திரம் போல் வெளியிட்டிருக்கிறார் இளங்கோவடிகள் என்று கூறுவதில் (மதிப்புரை, பக். iii) இராமநாதன் தமிழிசையின் அடிப்படையைத் தொட்டுவிட முயல்கிறார் என்பது தெளிவாகிறது. மேலும் இளிக் கிரம், தாரத்திலிருந்து இளிக்கிரமத் தொடக்கம், அடிமனை, வல முறை இடமுறைக் குரல் திரிபுகள், நாலாம் நரம்பு, ஐந்தாம் நரம்பு அல்லது ஐந்து நரம்பாகிய கிளை நரம்பு, முல்லைப் பண் முதலிய இம்மாதிரியான விஷயங்களை இசைக் கலையில் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றவர்களே அறிந்து கொள்ள முடியும் என்று அவர் கூறும் போது (பக். iv) அவர் தமிழர் இசையின் அடிப்படையைத் தொட்டு விடுகிறார் என்பதை உணரலாம்.

பின்னர் அனுமந்த்ர கைசிகி நிஷாதத்திலிருந்து சட்ச-பஞ்சமக் கிரமமாய்ப் போது நரம்புகள் யாவும் உண்டாவதாக இச்சிலப் பதிகாரத்தில் சொல்லியிருப்பது போலவே இராமாமாத்தியர் தம் ஸ்வரமேளா கலாநிதியில் எழுதியிருப்பதையும் காட்டியிருக்கிறார் என்று குறிப்பிடும்போது (பக். vi) ஆராய்ச்சியாளர் ஒப்பீட்டு ஆய்வில் இறங்கி விடுவது நன்கு புலனாகிறது.

மேலும் இசைக் கலைஞர்களும், அறிவாளிகளும், ஆராய்ச்சி யாளர்களும் சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட 103 பண்களையும் ஆராய்ச்சி செய்து தற்போது என்னென்ன ராகங்கள் இருக்கின்றன என்பதையும் விளக்கினால் தமிழுலகத்துக்கும் இசையுலகத்திற்கும் பேருதவியாக இருக்கும் என்பது திண்ணம என்று ஆய்வு நெறி முறை வகுக்கும்போது (பக். vii) அவர் இத்தகைய ஆய்வு மேற் கொள்வதற்கு மிகவும் தகுதியுடையவர் என்பதைக் காட்டிவிடு கிறார்.

நான்கு பாலைகள், வட்டப்பாலை ஆகியவற்றை முதலில் நன்கு ஆராய்கிறார். பலவிதமான சான்றுகளைத் தேடி முடிவு காண விரும்புவது வரவேற்கத்தக்கதாக உள்ளது. தமிழில் காணப் படும் தமிழிசைக் குறிப்புக்களையும் வடமொழி நூல்களில் உள்ள கருத்துக்களை ஒப்பிட்டு நன்கு சீர்தூக்கிப் பார்க்கிறார்.

வடமொழியில் 'சுரமேள கலாநிதி' என்னும் இசையிலக்கண நூல் எழுதிய இராமமாத்தியர் என்பார் தம் நூலுள் 'ஏகராக வீணை,

சர்வராக வீணை' என்ற வகைகளைக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். தற்போது நம் நாட்டில் வழங்கும் வீணை சர்வராக வீணையாகும். ஸ்தாயிக்குரிய பன்னிரண்டு இடங்களும் இதனுள் அமைக்கப்பெற்றிருப்பதால் எல்லா ராகங்களையும் இதனுள் வாசித்தல் கூடும். ஏகராக வீணை என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்துக்குரிய சுரங்கள் மட்டும் இயல்வது (பக். 22). இவ்வாறு ஆய்வதில் வீணை பற்றிய கருத்து தெளிவாவதுடன் தமிழர் இசை முறையும் விளங்குவதற்கான வழிமுறைகளை இந்த இசையாய்வாளர் அமைத்து விடுவதைக் காணலாம்.

பாலைகள் ஏழு நரம்புகளும் இயல்வன. தற்கால வழக்கில் இவை மேளகர்த்தாக்கள் எனப்படும். பாலையினின்றும் பண்கள் பிறத்தல் போல் மேளகர்த்தாக்களினின்றும் ஜன்யராகங்கள் எனப்படுபவைப் பிறக்கும் என்ற முடிவுக்கு அவர் வருவதில் (பக். 23) பண்டைத் தமிழிசைக்கும் இன்றைய தமிழர் இசை வழக்கமான கர்னாடக இசைக்கும் இடையிலுள்ள ஒப்புமையை நன்கு காட்டி விடுகிறார்.

இவ்வாறு சீர்மையாகவும் நேர்மையாகவும் எஸ். இராமநாதனுடைய ஆய்வு அமைகிறது. இவர் இன்னும் இந்தத் துறையில் ஆழமாக இறங்கி ஆய்வு மேற்கொள்ள வேண்டும் என்று விரும்புவோம். தமிழிசையின் போக்கு இன்றைய தமிழர் இசையில் உயிரோட்டமாக அமைந்திருப்பதைக் கண்டு கொள்ளலாம்.

இவர் யாழ், வீணை, நாட்டுப்புற இசை, தமிழிசைப் பண்கள் ஆகிய பலவற்றைப் பற்றியும் ஆய்வு மேற்கொண்டுள்ளார். அத்தனையும் தமிழிசைக்கு மிகவும் பயன்தரும் பார்வைகள். நல்ல முறையில் இராமநாதனுடைய இசை ஆய்வுகள் தமிழுக்கும் தமிழிசைக்கும் பயன்படும் என்று நம்பலாம்.

குடந்தை ப. சுந்தரேசன் தமிழிசை பற்றிய ஆய்வுகளைப் பலவாறு மேற்கொண்டுள்ளார். அவருடைய 'முதல் ஐந்திசைப் பண்கள்' என்ற இசை ஆய்வு நூல் இருட்டறையில் ஒளிபாய்ச்சும் தன்மையில் அமைந்துள்ளது. இவர் தனக்கு இருக்கும் கர்னாடக இசை அறிவை நன்கு பயன்படுத்தித் தமிழிசையில இன்றைய நிலைக்குப் புரியாதிருக்கும் இடங்களுக்குப் புத்தொளி காட்டிப் புரிய வைக்கும் அரிய முயற்சியில் ஈடுபட்டு தன்னுடைய ஆய்வுக் கணைகளைத் தீட்டியுள்ளார்.

பெரிய ஸ்வரங்களான சமூகத்தையுடைய மோகனம், இருந்து தோன்றும் மத்யமாவதி, இந்தோளம், சுத்த சாவேரி, சுத்த தன்யாசி இந்த ஐந்து ராகங்களும் மிக்கப் பிராசீன ராகங்களே. இதை யாரும் மறுக்க முடியாது. இவைகளுக்குப் பெயர் வேண்டு மானால் ஒவ்வொரு காலத்தில் ஒவ்வொன்றாக இருந்திருக்கக் கூடும் (பக். 7) என்று அவர் கூறுவதில் பண்டைத் தமிழிசைக்கும் இன்றைய கர்னாடக இசைக்கும் உள்ள அணுக்கமான தொடர்பை நிலைநாட்டுவதில் அவருக்குள்ள உறுதியைக் காணலாம்.

இந்த இடத்தில் மு. வரதராசன் கூறியுள்ள ஒரு கருத்தைப் பொருத்திப் பார்ப்பது நன்று. தமிழ்நாட்டில் பல்வகைக் கலைகளும் செழித்து வளர்ந்தது போலவே இசைக் கலையும் செழித்து விளங் கியது. மிகச் சிறப்பாக ஆராய்ந்து போற்றப்பட்டு வந்தது. மற்றக் கலைகளுக்கு உரிய சான்றுகள் பலவும் படிப்படியாக இழக்கப்பட்டுப் போக இலக்கியக் கலை மட்டும் உருவம் திரியாமல் நிற்கிறது. இசைக் கலையோ வெவ்வேறு பெயரும வழக்கும் பெற்று மாறி யிருக்கக் காண்கிறோம்.[29] இக்கருத்து தமிழிசை இன்று பெயர் மாறி இருப்பதை உறுதிபபடுத்துவதாகும். நன்கு சிந்திபபது முறை.

சுந்தரேசன் முதல் ஐந்திசைப் பண்களை இன்றைய கர்னாடக இசையுடன் பொருத்திக் காட்டுவதைப் பார்க்கலாம்.

காந்தாரம்	→	மோகனம்
செந்திறம்	→	மத்யமாவதி
இந்தளம்	→	இந்தோளம்
சாதாரி	→	சுத்த சாவேரி
தனாசி	→	சுத்த தன்யாசி

இவ்வாறு தமிழிசை பற்றிய கருத்துக்களைக் குடந்தை ப. சுந்த ரேசன் தன் ஆய்வாற்றல் கொண்டு அள்ளித் தந்துள்ளார். இது தமிழர் இசை பற்றி அறிவதற்கு மிகவும் துணையாக அமையும்.

மீ. ப. சோமு 'நமது செல்வம்' என்ற நூலில் சில புதுவகை யான ஆய்வு முயற்சிகளை மேற்கொண்டுள்ளார். இசையைப்

29 மு. வரதராசன். அணிந்துரை, முதல் ஐந்திசைப் பண்கள், பாரி நிலையம், சென்னை, (1956), பக். i

பண்டிதர் வளர்க்கும் இசை, மக்கள் வளர்க்கும் இசை என இரண்டாகப் பகுத்துத் தன் ஆய்வுக்கு உரிய வசதியை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறார். வியாழக் குறிஞ்சி என்ற பண்ணைப் பற்றி அவர் விளக்கும் முறை மூடியிருக்கும் கண்ணைத் திறந்து விடுவது போன்று அமைகிறது.

வியாழக்குறிஞ்சி என்று ஒரு பழமையான பண் இருக்கிறது. இது ஒலியின் சட்சத்திலே தனியான ஆற்றல் கொண்ட ஒலிக் கோவை. இதுபோலவே அந்தாளக்குறிஞ்சி என்று ஒரு பண். இந்த இரண்டும் இக்காலத்தில் சௌராஷ்டிரம் என்றும் காமராம் என்றும் வழங்குகின்ற ராகங்கள். இந்த வியாழக்குறிஞ்சி, அந்தாளக் குறிஞ்சி முதலிய பண்களை மந்திரப் பண்கள் என்றே அழைப்பது உண்டு. இன்று விஞ்ஞான இயலிலே மிகவும் முன்னேறியுள்ள ரஷ்யா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் ஒலியின் ஒரு குறிப்பிட்ட வடிவத்துக்கு எத்தகைய பேராற்றல் இருக்கிறது என்பதை நவீன கருவிகள் கொண்டு ஆராய்ந்து Suggestopaedia என்ற விஞ்ஞானத் துறையை வளர்த்திருக்கிறார்கள். அத்தகைய ஆற்றலுடைய இத்தகைய பண்களிலே 'ஆணையிற் கிளந்த மறைமொழி' என்று சொல்லப்படுகிற பாடல்கள் எழுந்து வரும்போது அவற்றின் ஆன்ம வல்லமை நிகரற்று ஒளிவீசுகிறது.[30] இது அறிவியல் அடிப்படையில் இசைக் கூறுகளை அணுகும் முறையாக அமைகிறது.

இத்தகைய பார்வை இசையின் மதிப்பை இன்னும் பன்மடங்கு பெருக்கிக் காட்டுவது ஆகும். தமிழிசை எத்தகைய உயர்வும் சிறப்பும் உடையது என்பதை இத்தகைய ஆய்வுப் பார்வையால் உறுதிப் படுத்த முடியும்.

சாத்தாங்குளம் அ. இராகவனின் 'இசையும் யாழும்' என்ற தமிழிசை ஆய்வு நூல் பலவிதமான மேற்கோள்களுடன் தமிழிசையின் பெருமையையும் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சியையும் உறுதிப் படுத்துவதாகும்.

செங்கோட்டி யாழினின்றே இன்றைய வீணையும் அதன் பிரிவுகளாக இன்று மலிந்து கிடக்கும் பல தந்திக் கருவிகளும் பிறந்தன

30. மீ. ப. சோமு, நமது செல்வம், வானதி பதிப்பகம், சென்னை-17 (1980), பக். 204

என்று அவர் திடமாகக் காணும் முடிவுக்குத் தக்க ஆதாரங்களைத் தர முயல்வது வரவேற்கத் தக்கதாகும்.[31]

இசைகளும் அவை தொடர்பான பண்களும் தமிழிசையில் மட்டுமின்றி எல்லா இசைகளிலும் உயிருள்ள சக்தியாக ஒளிர்கின்றன (பக். 65) என்று கூறுவதில் ஆய்வாளரின் பரந்து விரிந்த உள்ளப் பொலிவு தோன்றுகிறது. தென்னிந்தியாவில் எழுதப்பட்ட இசைக் கலை வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் இருப்பினும் அவையாவும் தமிழ் நாட்டு வழக்கில் உள்ளவையே என்பது உண்மை (பக். 184) என்று துணிவுடன் கூறுவதில் இராகவனுடைய ஆய்வு திட்பம் தோன்றுகிறது.

குறிப்பிடப் பெற்ற ஆய்வாளர்களைத் தவிர செ வைத்திய லிங்கன், செந்துறைமுத்து, சரவண பவானந்தன், போன்ற சிலரும் தமிழர் இசை பற்றி ஆய்வு மேற்கொண்டு அறியத் தக்க கருத்துக்களை அலசியுள்ளனர். அனைவரும் பண்டைத் தமிழிசையை இன்றைய தமிழர் இசையிலிருந்து வேறுபடுத்தாது தொடர்புடையதாகவே காண்கின்றனர்.

தமிழரின் இசை அவர்களுடைய மரபுச் செல்வங்களில் முக்கியமானதாகும். அது இடையறாது வளர்ந்து வந்துள்ளது என்பதை உறுதிப்படுத்திக் கூறலாம். பல்வேறு புறத்தாக்குதலுக்கு ஆட்பட்டு சற்றுப் பெயர்மாறித் தோன்றுகிறது. ஆனால் உருமாறவில்லை. மாறாக உரு தேறியுள்ளது. தமிழர் இசை அமைப்பில் சிறந்தது. முறையாக வளர்ந்தது. தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து தமிழர் வாழும் காலமெல்லாம் தமிழர் இசை சீர்மையுற்று சிறப்பாக வளர்ந்து கொண்டே இருக்கும்.

—முற்றும்—

31. அ. இராகவன், இசையும் யாழும், பக். 290

மேற்கோள் இலக்கிய நூல்கள்

1. அகநானூறு
2. அண்ணாமலை ரெட்டியார் பாடல்கள்
3. அப்பாசு நாடகம்
4. அப்பாண்டை நாதர் உலா
5. அபஸ்வரங்கள் (புதுக் கவிதை நூல்)
6. அமிர்தகவி சாயபு மரைக்காயர் பாடல்கள்
7. அய்யன் கதை
8. அருணகிரிநாதர் பிள்ளைத் தமிழ்
9. அல்லி சரித்திரம்
10. அலிபாதுஷா நாடகம்
11. அழ. வள்ளியப்பாவின் பாடல்கள்
12. ஆத்மாவின் ராகங்கள் (நாவல்)
13. ஆதாம் ஏவாள் விலாசம்
14. இசை அமுது
15. இடைக்காட்டுச் சித்தர் பாடல்கள்
16. இது தான் (புதுக் கவிதை நூல்)
17. இரணியன் சம்ஹாரம்
18. இராமநாடகக் கீர்த்தனை
19. இராமலிங்கம் பிள்ளையின் பாடல்கள்
20. இலக்குமணப் பிள்ளையின் பாடல்கள்
21. இன்னா நாற்பது
22. உதயண குமார காவியம்
23. ஊர்வலம் (புதுக் கவிதை நூல்)
24. எம்பிரான் சதகம்
25. ஏட்டில் எழுதாக் கவிதைகள்
26. ஏணி ஏத்த நாடகம்
27. ஏலாதி
28. ஐங்குறு நூறு
29. ஐந்திணை எழுபது

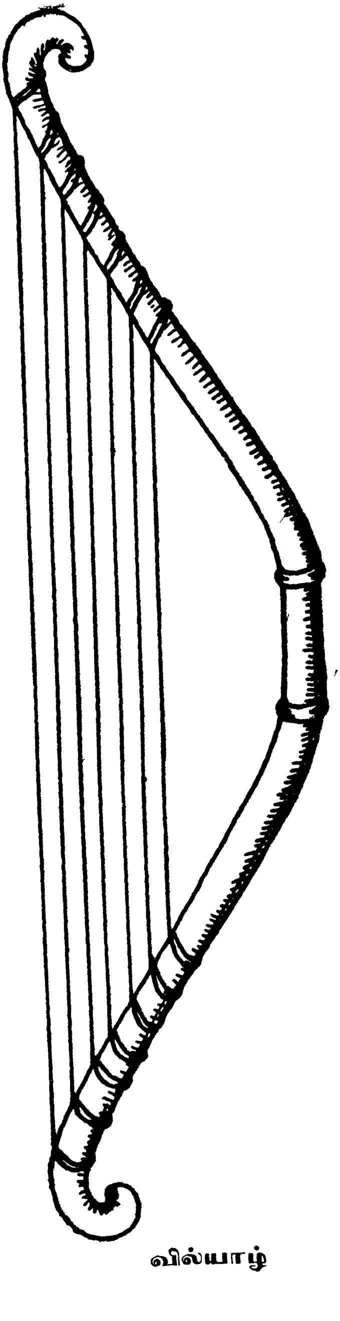
30. ஐந்திணை ஐம்பது
31. கண்ணதாசன் பாடல்கள்
32. கந்தர்க் கலி வெண்பா
33. கந்த புராணம்
34. கம்பராமாயணம்
35. கருமாரி அம்மன் சதகம்
36. கலிங்கத்துப் பரணி
37. கலித்தொகை
38. கவிக்குஞ்சர இசைப் பாடல்கள்
39. கவிமணியின் பாடல்கள்
40. களவழி நாற்பது
41. காசிக் கலம்பகம்
42. கார் நாற்பது
43. காற்றில் கலந்த கவிதை
44. கிராமியப் பாடல்கள்
45. கிருஷ்ணமாரிக் குறவஞ்சி
46. கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி பாடல்கள்
47. கிறிஸ்தவ வழிபாட்டுப் பாடல்கள்
48. குதம்பைச் சித்தர் பாடல்
49. குணங்குடி மஸ்தான் சாகிபு பாடல்கள்
50. கும்மிக் கோலாட்ட இசை நூல்
51. குமர குருபர சுவாமிகள் பாடல்
52. குமரேச சதகம்
53. குறிஞ்சிப் பாட்டு
54. குறுந்தொகை
55. கூத்த நூல்
56. கூர்மப் புராணம்
57. கொங்கு நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்
58. கோயில் கும்மி
59. கைநிலை
60. கைலாச நாதர் சதகம்
61. சாரங்கதரா
62. சிங்கை அழகிய அம்மன் கும்மி

63. சிலப்பதிகாரம்
64. சிவப்பிரகாசர் பாடல்கள்
65. சிறுத்தொண்டன் கும்மி
66. சிறுபஞ்சமூலம்
67. சிறுபாணாற்றுப் படை
68. சின்னண்ணன் பாடல்கள்
69. சின்னமகிபன் குளுவ நாடகம்
70. சீதக்காதி நொண்டி நாடகம்
71. சீதா கல்யாணம்
72. சீவக சிந்தாமணி
73. சீறாப் புராணம்
74. சுத்தானந்த பாரதியின் பாடல்கள்
75. சூளாமணி
76. சேயூர் முருகன் உலா
77. சோண சைல மாலை
78. மீ. ப. சோமுவின் பாடல்கள்
79. ஞானசௌந்தரி அம்மன் நாடகம்
80. ஞானப்பாட்டு (கிருஸ்தவப் பாடல்கள்)
81. தமிழிசைப் பாடல்கள்
82. தமிழக நாட்டுப் பாடல்கள்
83. தமிழக நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்
84. தனிப் பாடல்
85. தாயுமானவர் பாடல்
86. திணைமாலை நூற்றி ஐம்பது
87. திணைமொழி ஐம்பது
88. திரிகடுகம்
89. திரு அருட்பா
90. திருக்கருவை பதிற்றுப்பத்தந்தாதி
91. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி
92. திருக்குறள்
93. திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்
94. திருநூற்றந்தாதி
95. திருப்புகழ்
96. திருமலை நொண்டி நாடகம்

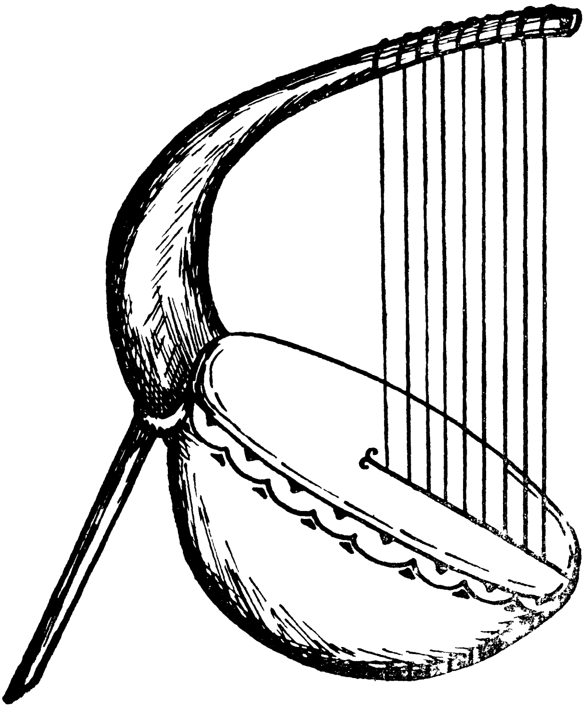
97. திருமுருகாற்றுப்படை
98. திருவாசகம்
99. திருவாரூர் நான்மணி மாலை
100. திருவிசைப்பா
101. திருவிளையாடற் புராணம்
102. திருவெங்கைக் கலம்பகம்
103. திருவெங்கைக் கோவை
104. திருவேங்கட சதகம்
105. தில்லை விடங்கன் நொண்டி நாடகம்
106. தீவுகள் கரையேறுகின்றன (புதுக் கவிதை நூல்)
107. தேம்பாவணி
108. தேவாரம்
109. தேவி கருமாரி புராணம்
110. தேவியின் கீர்த்தனைகள்
111. தையார் சுல்தான் நாடகம்
112. தொல்காப்பியம்
113. தொன்னூல் விளக்கம்
114. தோட்டுக்காரி அம்மன் கதை
115. நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை
116. நற்றிணை
117. நாகூர்ப் புராணம் (இசுலாமியக் காப்பியம்)
118. நாலடியார்
119. நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம்
120. நான்மணிக் கடிகை
121. நீதிநெறி விளக்கம்
122. நீலகண்ட சிவன் பாடல்கள்
123. நீலகேசி
124. நெடுநல்வாடை
125. நெய்னா முகம்மது பாவலர் பாடல்கள்
126. பக்தா மரம் (சமணப் பாடல்கள்)
127. பஞ்சமரபு
128. பட்டினப்பாலை
129. பண்டார மும்மணிக் கோவை

130. பதிற்றுப்பத்து
131. பராபரக்கண்ணி
132. பரிபாடல்
133. பவளக்கொடி
134. பவளக்கொடி மாலை நாடகம்
135. பழமொழி நானூறு
136. பாம்பன் சுவாமிகள் பாடல்
137. பாம்பாட்டிச் சித்தர் பாடல்
138. பாரதிதாசன் பாடல்கள்
139. பாரதியார் பாடல்கள்
140. பால்வீதி (புதுக்கவிதை நூல்)
141. பாஸ்கரதாஸ் இசைப் பாடல்கள்
142. பிரபந்தத் தீபிகை
143. பிரபுலிங்க லீலை
144. புதுக்குஷ்ஷாம் (இசுலாமியக் காப்பியம்)
145. புறநானூறு
146. பெரியசாமி தூரன் பாடல்கள்
147. பெரியபுராணம்
148. பெருங்கதை
149. பெரும்பாணாற்றுப் படை
150. பொருநராற்றுப் படை
151. மகாபாரதக் கீர்த்தனை
152. மகுடி நாடகம்
153. மட்டக்களப்பு நாட்டுப் பாடல்கள்
154. மணிமேகலை
155. மதிவல்லபன் கல்யாண நாடகம்.
156. மதுரைக் கலம்பகம்
157. மதுரைக் காஞ்சி
158. வாலைசுவாமி பாடல்
159. மலைபடுகடாம்
160. மனோன்மணீயம்
161. மாரிமுத்தாப் பிள்ளைப் பாடல்
162. மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத்தமிழ்

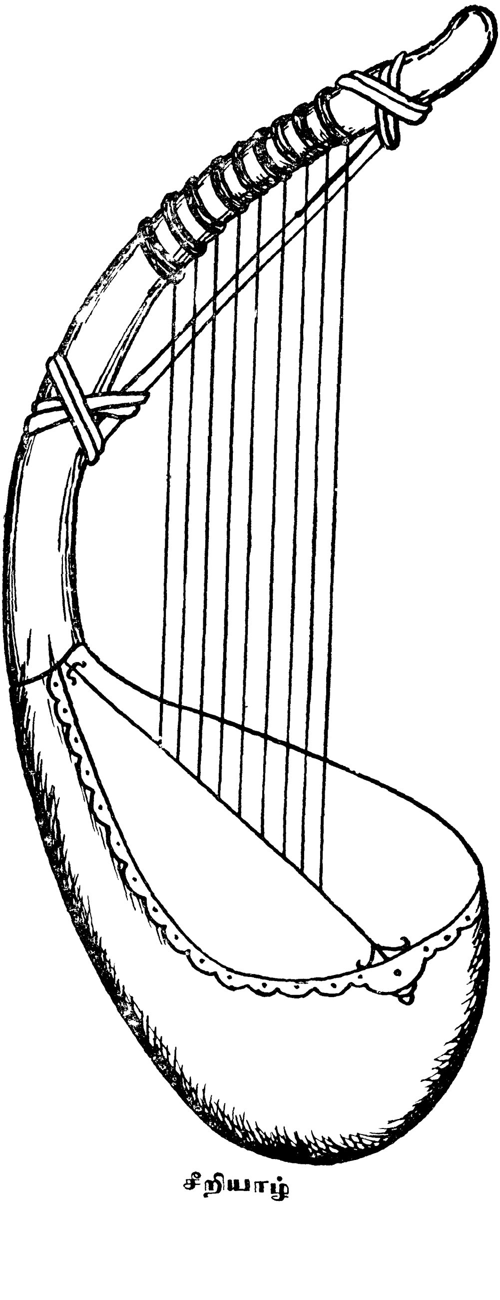
163. முக்கூடற்பள்ளு
164. முத்துக்குமாரசாமி பிள்ளைத்தமிழ்
165. முத்துத் தாண்டவர் பாடல்
166. முல்லைப் பாட்டு
167. மெய்அரிச்சந்திரன் நாடகம்
168. மேருமந்திரப் புராணம்
169. யசோதர காவியம்
170. யாப்பு நூல்
171. ரவிச்சந்திரிகா
172. லால்கௌஹர் நாடகம்
173. வல்லநாட்டுக் கருப்பையா காவடிச் சிந்து
174. வள்ளி திருமணம்
175. வளையாபதி
176. வில்லி பாரதம்
177. வேதநாயகம் சாஸ்திரியின் பாடல்கள்
178. ஸ்ரீ ஜிநவாணி ஸங்கிரஹம் (சமணப் பாடல்கள்)



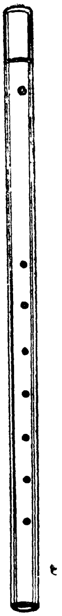
வில்யாழ்



பேரியாழ்

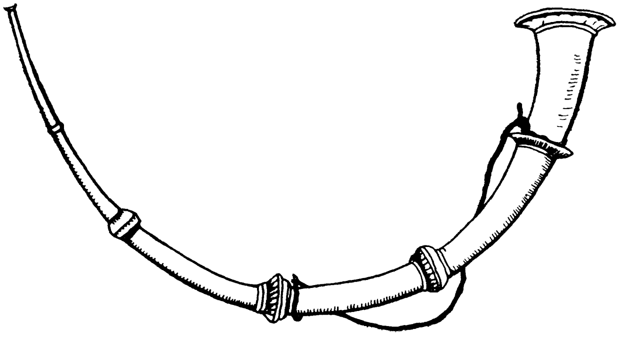


சீறியாழ்

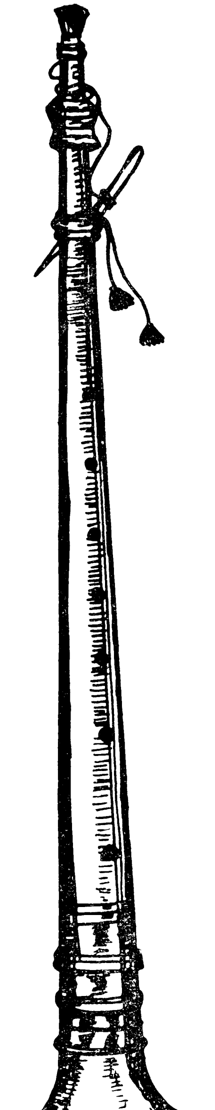


குழல்
ஏழ்துளை

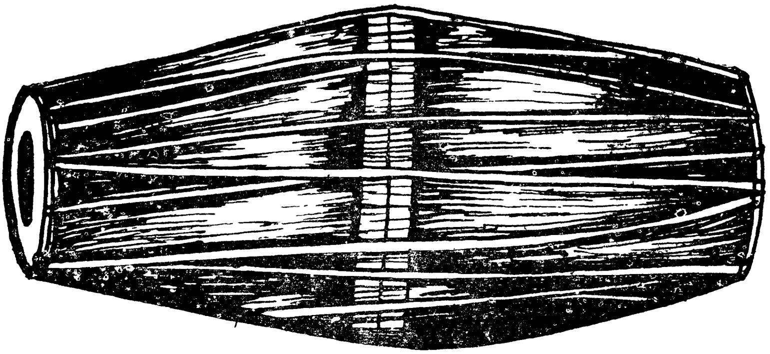
சிறு குழல்
ஐந்துளை



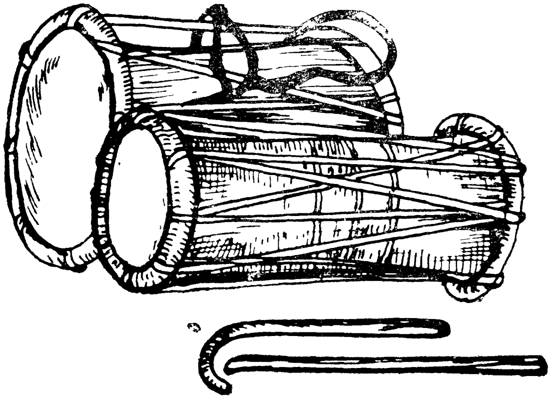
தாம்பு


நாதசுரம்

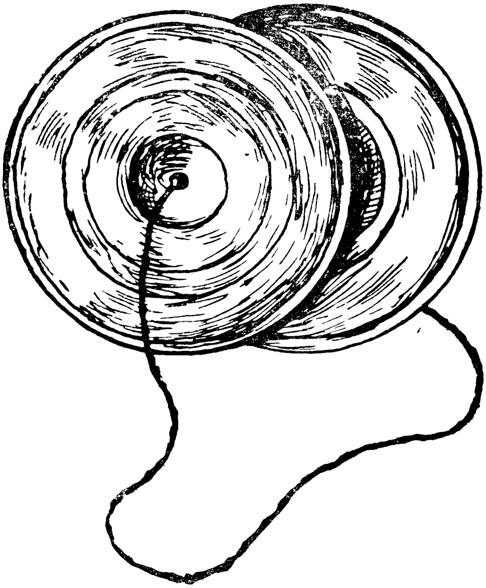
வயிர்



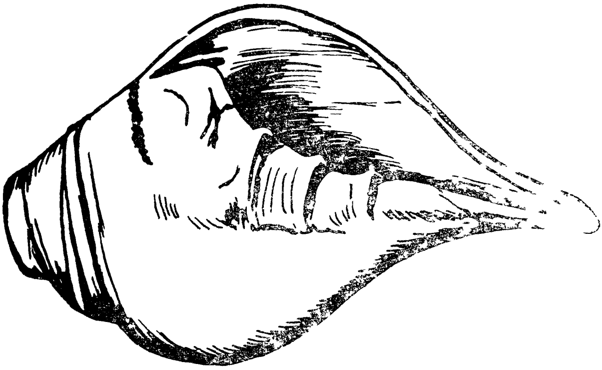
தண்ணுமை



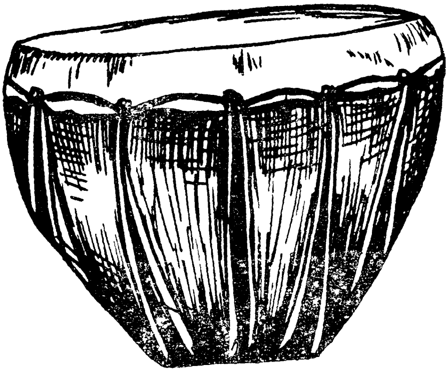
பம்பை



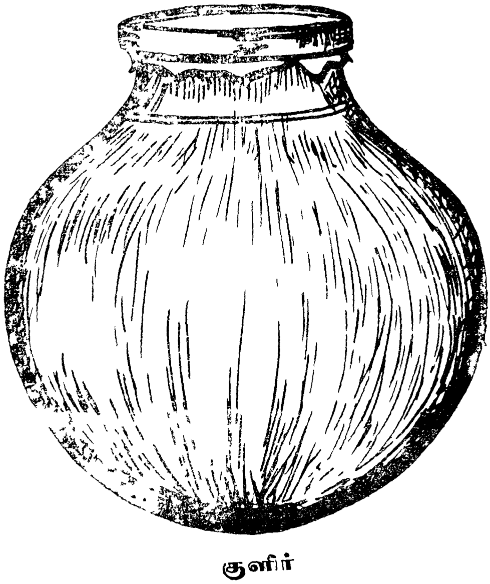
பாண்டில்



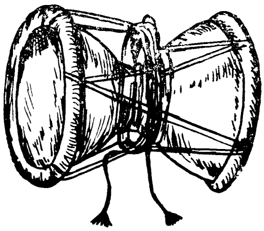
சங்கு



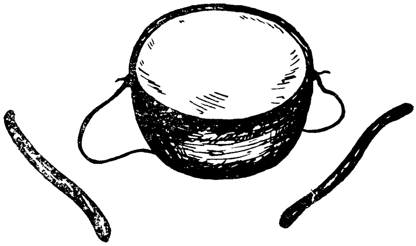
பறை



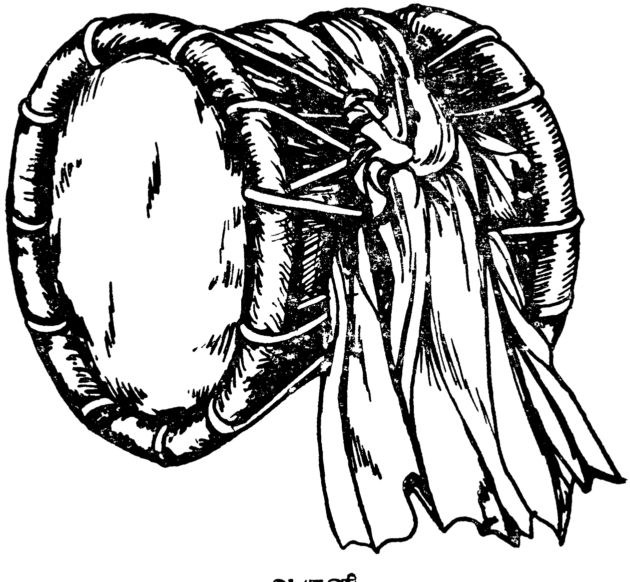
குளிர்



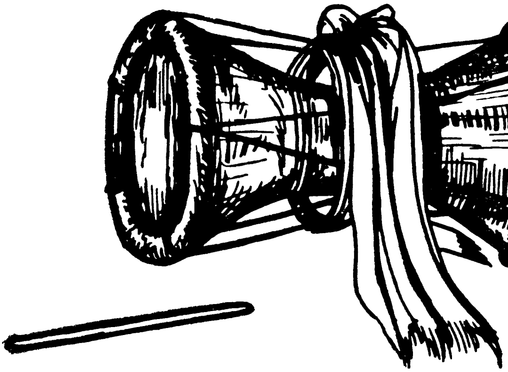
துடி



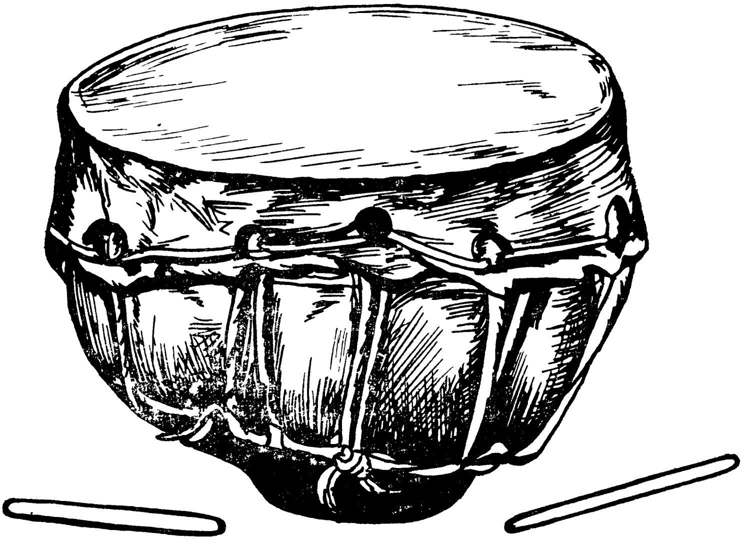
கிணை



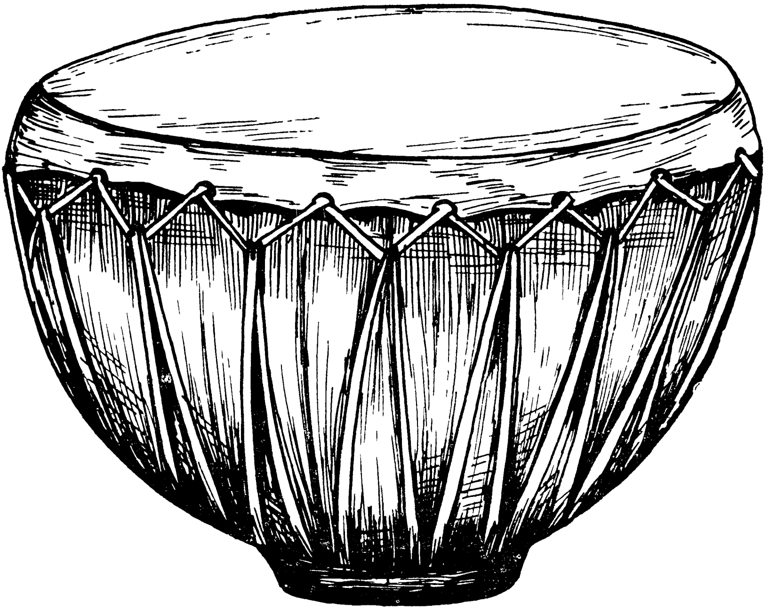
ஆகுளி



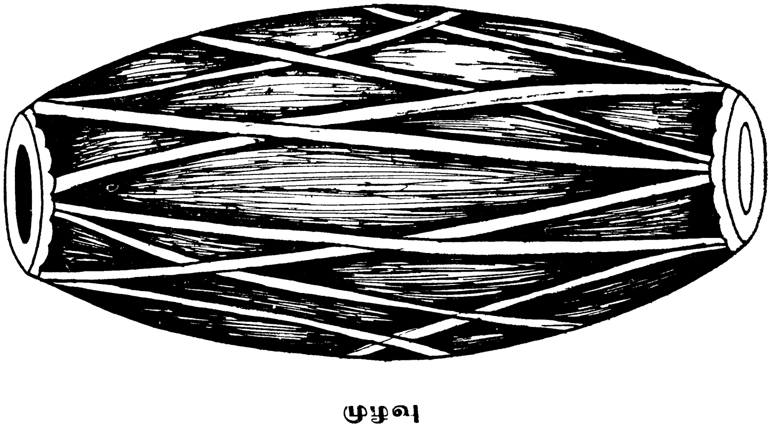
இடக்கை



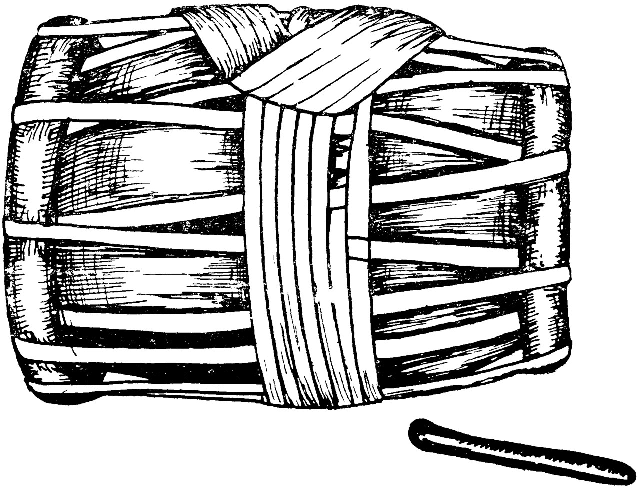
எல்லரி



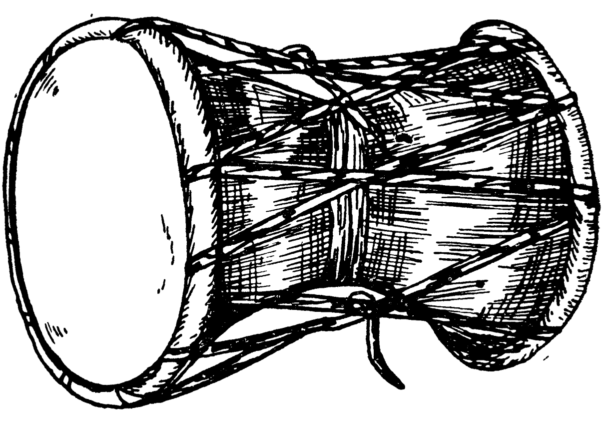
முரசு



முழவு



தவில்



உடுக்கை

துணை நூற்கள்

தமிழ்

1. அரவிந்தன், மு. வை., தமிழக நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்' பிரகாஷ் பதிப்பகம், புதுக்கோட்டை, 1965.

2. அருணாசலம், மு., திருவிசைப்பா திருப்பல்லாண்டு பாவும் பயின்ற முறையும், சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை, 1974.

3, அழகப்பன், ஆறு., நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்— திறனாய்வு, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1973.

4. ஆண்டாள் அம்மாள், வி. ரேவதி அம்மாள் கும்மி கோலாட்ட இசைநூல், சென்னை சங்கீத நாடகச் சங்க வெளியீடு, சென்னை 1968.

5. ஆபிரகாம் பண்டிதர், மு., கருணாமிர்த சாகரம், தஞ்சாவூர், 1917.

6. ஆளவந்தார், ஆர்., தமிழர் தோற்கருவிகள், *உலகத் தமிழாராய்ச்சி* நிறுவனம், சென்னை-113, 1981.

7. ஆளவந்தார், ஆர்., ''கல்வெட்டில் தமிழிசைக் குறிப்புகள்'' Heritage of the Tamils Arts and Architecture, Ed. Dr. S. V. Subramanian & Dr. A. N. Perumal, International Institute of Tamil Studies, Madras, 1983.

27	கிருஷ்ணமூர்த்தி, கு. சா.,	அமுதத் தமிழிசை, முத்தமிழ்ப் பண்ணை, சென்னை, 1980.
28	கிருஷ்ணன், டி. என்.,	''இசை பயிலும் வாய்ப்பு அன்றும் இன்றும்'' வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
29	குடமுழுக்கு விழா சிறப்பு மலர்,	கோலாலம்பூர் ஸ்ரீ மகாமாரியம்மன் கோயில் தேவஸ்தானம், 1973
30	குப்புசாமி, எம். ஜி.,	சங்கீத தாள ராக மாலை, பூனமல்லி, சென்னை, 1965.
31	கோதண்டபாணி பிள்ளை, கு.,	பழந்தமிழிசை, சென்னை.
32	கோமதி சங்கர ஐயர், வி.எஸ்.,	இசைக்கலை வல்லுநர்கள், தமிழ்நாடு சங்கீத நாடகச் சங்கம், சென்னை, 1970.
33	கோமதி நாயகம், தி. சி.,	தமிழ் வில்லுப் பாட்டுகள், தமிழ்ப்பதிப்பகம், சென்னை, 1979.
34	கோவிந்தராசன், சி.,	''கல்வெட்டுக்களில் இசைக்கலை, 14-ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி—3, இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், அண்ணாமலை நகர், 1982.
35	சண்முகசுந்தரம், சு.,	நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு, மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1980.

36 சண்முகசுந்தரம், சு., நாட்டுப்புற இயல் சிந்தனைகள், மணிவாசகர் நூலகம், சென்னை, 1981.

37 சண்முகசுந்தரம், சு., நாட்டுப்புற இலக்கிய வரலாறு, மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், சென்னை, 1980.

38 சண்முகசுந்தரம் பிள்ளை ''தவில் கலை'', வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

39 சம்பந்தமூர்த்தி, தி. ஏ., அபூர்வ ராக மாலிகை, சென்னை, 1976.

40 சரவணபவானந்தர், ''இசைப்பாடலின் இயல்பு,'' வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

41 சாமிநாதப் பிள்ளை, திருப்பாப்புரம், முத்துத் தாண்டவர் தமிழிசைப்பாடல்கள், 1966.

42 சாமிநாதையர், உ. வே., (பதி) குமர குருபர சுவாமிகள் பிரபந்தங்கள், சென்னை, 1939.

43 சாமிநாதையர், உ. வே., சங்ககாலத் தமிழும் பிற்காலத் தமிழும், சென்னை, 1949.

44 சாமிநாதையர், உ. வே., பரிபாடல், பதிப்புரை, சென்னை, 1980.

45 சாமிநாதையர், உ. வே., மகா வைத்தியநாதையர், சென்னை, 1945.

46 சியாமளா பாலகிருஷ்ணன், தமிழ் நாட்டுப்புறப் பாடல்களும் அவற்றில் காணப்படும் இசை வடிவங்களும்,
தமிழிசைச் சங்கம்,
சென்னை, 1973.

47 சின்னண்ணன், தமிழிசை மஞ்சரி,
கலையகம்,
சென்னை, 1976.

48 சீனிவாசன், அரங்க., காவடிச் சிந்தும் கவிஞன் வரலாறும்
சென்னை, 1984.

49 சுந்தரம் ஐயர், ''வீணை,''
கலைமகள், சென்னை.

50 சுந்தரேசன், ப., தமிழிசைப் பண்கள்,
கையேடு, கலைக் காட்சிக்குழு,
இரண்டாவது உலகத் தமிழ் மாநாடு,
சென்னை, 1968.

51 சுந்தரேசன், ப., முதல் ஐந்திசைப் பண்கள்,
பாரி நிலையம்,
சென்னை, 1956.

52 சுந்தரேசன், ப., ''சங்ககால இசை,''
இரண்டாம் உலகத் தமிழ்மாநாடு விழா மலர்,
சென்னை, 1968.

53 சுப்பிரமணியன், ச. வே., (பதி) தொன்னூல் விளக்கம்,
தமிழ்ப் பதிப்பகம்,
சென்னை, 1978.

54 சுப்பிரமணியன், ச. வே., அடியார்க்கு நல்லார் உரைத் திறன்,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை, 1976.

55	சுப்பிரமணியன், ச. வே., அன்னிதாமசு (பதி)	பிரபந்த தீபிகை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1982.
56	செங்கல்வராய பிள்ளை, வ. சு.,	திருவாசக ஒளிநெறி, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1967.
57	செங்கல்வராய பிள்ளை, வ. சு.,	முருகவேள் பன்னிரு திருமுறை, கழகம், சென்னை, 1973.
58	செந்துறைமுத்து,	ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு, நல்வாழ்வுப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978.
59	சோமசுந்தரம், மீ. ப.,	நமது செல்வம், வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1980.
60	சோமசுந்தரம், மீ. ப.,	''நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் இராகங்கள்,'' வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
61	தட்சிணாமூர்த்தி, ஆ.,	''இசைக் கலையின் வரலாறு,'' தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும், வெற்றிச்செல்வி வெளியீட்டகம், தஞ்சாவூர், 1980.
62	தண்டபாணி சுவாமிகள்,	கீர்த்தனைப் பாடல் திரட்டு, திருவாமாத்தூர், 1971.
63	தண்டபாணி தேசிகர், எம். எம்.,	''இடைக்கால இசை,'' இரண்டாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழாமலர், சென்னை, 1968.

64	தண்டபாணி தேசிகர், எம். எம்.,	"தெய்வீக இன்னிசை," கோலாலம்பூர் மாரியம்மன் கோயில் குடமுழுக்கு விழா சிறப்புமலர், கோலாலம்பூர், 1973.
65	தமிழன்பன்,	"இசை என்பது இதயத்தின் தியானம்," வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
66	தமிழிசைச் சங்கம் ஆய்வு மலர்,	தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை, 1950.
67	தமிழிசைப் பாடல்கள் (தொகுதி 3)	அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1960.
68.	தனபாண்டியன், ஏ. எஸ்.,	தமிழ் இசைச் செல்வம், கையேடு, கலைக்காட்சிக் குழு, இரண்டாவது உலகத் தமிழ்க் கருத்தரங்கு மாநாடு, சென்னை, 1968.
69.	தனபாண்டியன், டி.ஏ.,	"விற்பன்னர் வேத நாயகம் பிள்ளை," வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
70.	தனிப்பாடல்கள், (பதி)	டாக்டர் உ. வே. சா. நூல் நிலையம், சென்னை, 1983.

71. துர்கா, எஸ். ஏ. கே., ''தமிழகத்தின் தனிப் பெருங்கலை,'' வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

72. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர், வே. ரா., (பதி) அறிவனார் இயற்றிய பஞ்ச மரபு, சக்தி அற நிலையம், கோவை, 1975.

73. தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், பெரியபுராணச் சொற்பொழிவுகள் கழக வெளியீடு, சென்னை, 1970.

74. நடராஜ சுந்தரம் பிள்ளை, தமிழிசைப் பாடல்கள், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1956.

75. நடராஜ சுந்தரம் பிள்ளை, ''நாதசுரக் கலை மாமேதைகள்'' வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

76. நடராஜன், அ. லெ., மகாவீரர் வரலாறு, சென்னை.

77. நாராயணசாமி, டி. வி., ''கலையும் மொழியும்,'' வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

78. பரமசிவானந்தம், வாய்மொழி இலக்கியம், தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை.

79. பீர்முஹம்மது, டீ. யெம்., இசையும் இஸ்லாமும், டீ யெம் பி நூல் வெளியீட்டுக்குழு, கல்லிடைக்குறிச்சி, 1978.

80. பெரியண்ணன், கோ., கிராமியப் பாடல்கள், விசாலாட்சி பதிப்பகம், சென்னை, 1982.

81. பெருமாள், ஏ. என்., கும்மிப் பாடல்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1982.

82. பெருமாள், ஏ. என்., சின்ன மகிபன் குளுவ நாடகம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1980.

83. பெருமாள், ஏ. என்., தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1980,

84. பொள்ளாச்சி தமிழிசைச் சங்கம் மலர், ஒன்பதாம் ஆண்டு விழா மலர், 1979.

85. பொன்னுசாமிப் பிள்ளை, பூர்வீக சங்கீத உண்மை.

86. பொன்னையா பிள்ளை, ராஜா அண்ணாமலை தமிழிசைக் கருவூலம், 18-ஆம் தொகுதி, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1949.

87. மஜீத், எம். ஏ., "இசை நாடக உலகம்" வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

88. முத்தமிழ்க் கலைவிழா சிறப்பு மலர், திண்டுக்கல் வெளியீடு. தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1979.

89. முருக பூபதி, எஸ்., "மிருதங்கக் கலை" வெள்ளி விழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

90.	யோகியார், ச.து.சு.,	கூத்த நூல், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1968.
91.	வரகுண பாண்டியன், அ.ஆ.,	பாணர் கைவழி யாழ், (யாழ்நூல்) சென்னை, 1950.
92.	விசுவநாதம், கி. ஆ. பெ.,	இசைக்கலை, வெள்ளி விழாமலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
93.	வித்தியானந்தம். சு.,	தமிழர் சால்பு, பாரி புத்தகப் பண்ணை, சென்னை, 1971.
94.	விபுலானந்த அடிகள்,	யாழ் நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974.
95.	விஸ்வநாதன், ஆர்.கே.,	ஸங்கீத ஒலி நூல், அண்ணாமலை நகர், 1936.
96.	வெள்ளி விழா மலர்,	தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
97.	வெள்ளை வாரணன், க.,	பன்னிரு திருமுறை வரலாறு, (முதல் பகுதி) அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1972.
98.	வேங்கடசாமி சீனி, மயிலை.,	நுண் கலைகள் மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1967.
99.	வைத்தியலிங்கன்,	தமிழகக் கவின் கலை மாட்சி, செல்ல முத்தகம், பரங்கிப்பேட்டை, 1980.

100. வைத்தியலிங்கன், செ, "சேக்கிழாரும் நுண்கலைகளும்" பெரியபுராணச் சொற் பொழிவுகள், சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1980.

101. ஜகந்நாதன், கி.வா., நாடோடி இலக்கியம், கலைமகள் காரியாலயம், சென்னை, 1944.

102. ஜெயலட்சுமி, சேலம்., "கிரேக்க இசையும் பழந்தமிழ் இசையும்," வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.

ENGLISH

1. Agarwala, K. Viney. Traditions and Trends in Indian Music, Rastogi Publications, Meerut, 1975.

2. Andrews, M. Lewis., Psychology-What's is it for us Random House, New York, 1975

3. Bhuvarahan, N. R., 'Carnatic Music then and now,' Silver Jubilee Souvenir, Tamilnadu Iyal Isai Nataka Mandram, Madras, 1980.

4. Chaitanya Deva, B., — Introduction to Indian Music, Publications Divisions, Ministry of information and Broadcastings, Government of India.

5. Day, C. R., — The Music and Musical Instruments of South India, New Delhi.

6. Encyclopaedia — Encyclopaedia Americana, Vol. 19, American Corporation, New York, 1829.

7. Encyclopaedia, — Encyclopaedia Britanica, Vol. 15, 1768.

8. Gowri Kuppuswamy, Hariharan, M., — Glimpses of Indian Music, Sundeep Prakashan, Delhi, 1982.

9. Gowri Kuppuswamy, Hariharan, M., — 'Ancient and Modern Musicologists of Tamilnadu'' Heritage of the Tamils - Art and Architecture, Ed. S. V. Subramanian, A. N. Perumal, International Institute of Tamil Studies, Madras, 1983.

10. Gowri Kuppuswamy, Hariharan, M., — Indian Music A Prospective, Sundeep Prakashan, Delhi, 1980.

11. Jung, C. G., Memories, Dramas, Reflections, Aniela Jafee (Ed) Vintage Books, New York, 1963.

12. Poduval, R. V., Music in Travancore, Trivandrum.

13. Popley, H. A., The Music of India, New Delhi.

14. Raghava, R. Menon, The Sound of Indian Music, Indian Book Company, New Delhi, 1976.

15. Ramanathan, S., "The Musical Heritage of the Tamils" Cultural Heritage of the Tamils' Madras, 1981.

16. Sambamoorthy, P., The South Indian Music, Book III, Madras, 1973.

17. Sambamoorthy, P., The South Indian Music, Book V, Madras, 1977.

18. Seetha, S., "Music and Religion" World Hindu Conference Souvenir, Colombo, 1982.

19. Sigmund Freud, New Introductory Lectures on Psycho analysis—Vol. 2, Penguin Books Ltd., London, 1964.

20. Srirama Bharathi, Spirals and Circles, Tyaga Bharathi Music Education Mission, Melkote, 1983.

21. Sundaram, V. Pa. Ka., "Development of Ragam," Heritage of Tamils - Art and Architecture, Ed. S. V. Subramanian, A. N. Perumal, International Institute of Tamil Studies Madras, 1983.

22. Swamy Prajnananda, The Historical Development of Indian Drama, New Delhi, 1960.

23. Vaithilingam, S., Fine Arts and Crafts in Pattu-P-pattu and Ettu-t-tokai, Annamalai University, 1977.

சிறப்புப் பெயர் அகராதி

அக்கச்சிப்பாட்டு, 505.
அகக் கூத்து, 234.
அகச் சாதி, 232.
அகத்தியர், 231.
அகத்தீசுவரம் அருணாசலம், 818.
அகத்தீசுவரம் கோவிந்தன். 817.
அகத்தீசுவரம் சிங்காரவேலு, 814.
அகநாடகம், 188.
அகநானூறு,8,58,93,113, 117,119,127, 129,136,147, 152,158,161.
அகநிலைமருதம், 727.
அகப்பாட்டுவண்ணம், 31.
அகப்புறமுழவு, 248.
அகம்பனமுனிவர், 315.
அகமுழவு, 248.
அகவன்மகளிர்பாடல், 57,58, 65.
அகவல்பாட்டு, 561.
அகன்கண் தடாரி, 140.
அகாரம், 809.
அகோபில பண்டிதர், 712.
அங்கசன், 487.
அங்கண்மாக்கிணை, 134.
அங்கதப்பாட்டு, 32.
அச்சு, 229.
அச்சுததாசர், 795.
அசுணம், 290,291,292,293, 296,297.
அசுணமா, 179.
அசோக்குமார், 798.
அஞ்சுகன், 268.
அட்டபங்கன், 286, 287.
அடசாப்புதாளம், 554.
அடாணா, 277,605.
அடாணாராகம், 569.
அடதாளசாப்பு, 593.
அடதாளம், 404,490,562, 585,587,729.
அடியார்க்குநல்லார், 53,186, 216,221,222,225, 226,228,229,231, 236,237,238,239, 241,244,245,247, 248,250,251,255, 350,708,716.
அடியார்க்குநல்லார் உரை, 19.
அடுகிசை, 144.
அண்ணாதுரை, 786.
அண்ணாமலைச் செட்டியார், 786,791.
அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 569,785.
அண்ணாமலை ரெட்டியார், 745.
அணுகுமுறை, 261.
அதிரிசை, 52.
அதிவீரராமபாண்டியர், 581.
அந்தரகாந்தாரம், 788.
அந்தரக் கொட்டு, 211.

அந்தரி, 247.
அந்தாதி, 581,585.
அந்தாளி, 416.
அந்தாளிக் குறிஞ்சி, 373,389, 788,825.
அந்தோணிபிள்ளை, 576.
அநீதி நாடகம், 731.
அநுமத்தோடி, 522.
அப்துல்காதர், என்.பி., 650.
அப்துல் ரஹ்மான், 779.
அப்பர், 364,369,377.
அப்பய்யர், எஸ்.ஜி., 650.
அப்பாண்டநாதர் உலா, 529.
அப்பாசு நாடகம், 561,563.
அபசுரங்கள், 723.
அபயமதி, 310.
அபயருசி, 310.
அபஸ்வரங்கள், 781.
அபிநயம், 10.
அபுல்குதுசுகொண்ட படலம், 541.
அபுஷபைது தலைமை பூண்ட படலம், 539.
அம்சத்வனி, 727.
அம்பலி, 337.
அம்மன் கூத்து, 673.
அம்மாசத்திரம் கண்ணுசாமி பிள்ளை, 817.
அம்மாப்பேட்டை பக்கிரியா பிள்ளை, 817.
அம்மானை, 425.
அம்மானைப் பாடல், 679,680, 681.
அமரோசை, 298, 449, 720.
அமிர்தகவி சாயபு மரைக்காயர், 557.
அமிர்தமதி, 286.
அமிர்த மெய்ஞ்ஞான அலங்கார கீர்த்தனம், 564.
அமீர்கல்யாணி, 727.
அமுத இசை, 441.
அமுத கீதம், 303.
அமுதமதி, 286,301.
அமெரிக்க இந்தியர், 11.
அமெரிக்கக் கலைக் களஞ்சியம், 14.
அமெரிக்கா, 825.
அர்ச்சனை செய்தல், 528.
அர்ச்சுனன் தவசு, 354.
அர்மோனியக் கலைஞர், 816.
அர்மோனியம், 702.
அரங்கொழி செய்யுள், 188.
அரசவை முரசு, 123.
அரசிருக்கை கொண்ட படலம், 540.
அரம்பையர் பாடல், 444.
அராகம், 452.
அரி, 231.
அரிகாம்போதி, 253,256,276, 373,522,689,718, 721,727,788,789.
அரிக்குரல், 48.
அரிக்குரல் தட்டை, 149.
அரிக்கூட்டின்னியம், 151.
அரிக்கூடு மக்கிணை, 131.
அரிகிருஷ்ணன் நாடார், நா., 725.
அரிகுரல் தண்ணுமை, 115.
அரிகேசவநல்லூர் முத்தையா பாகவதர், 786.
அரிகோல் தெண்கிணை, 135.
அரிச்சலூர், 343.
அரிச்சலூர் கல்வெட்டு, 343.
அரிச்சிறுபறை, 272.
அரித்துவாரமங்கலம் ஏ. கே. பழனிவேல், 818.
அரிப்பறை, 129,131,132.
அரிப்பறைவினைஞர், 131.

அரிப்பொலி, 131.
அரியக்குடி ராமானுஜ அய்யங்கார், 718,812.
அரியவழக்கிசைப் பாடல்கள், 394,396.
அரிராமக்கிரியை, 522.
அரிஸ்டாட்டில், 41.
அருகியல் மருதம், 208.
அருகுசாதி தசாக்கரி, 232.
அருஞ்சுகன், 270,282.
அரும்பதவுரை, 19.
அரும்பதவுரை ஆசிரியர், 189, 198,250,252,255.
அரும்பாலை, 193, 195, 196, 224,232,233,276,279.
அருணகிரிநாதர், 114,446, 469,470,472,474,476,477, 478,608,730.
அருணகிரிநாதர் பிள்ளைத் தமிழ், 608.
அருணாசலக் கவிராயர், 589, 590,592,593,596,785,795.
அருணாசலம், மு., 434.
அருவியின் பாயொலி, 6.
அரேபியநாட்டு இசை, 725.
அல்லாடி கிருஷ்ணசாமி ஐயர், 786.
அல்லி சரித்திரம், 652.
அல்லிசை, 511.
அலிபாதுஷா நாடகம், 561.
அவ்டவராகங்கள், 276.
அவரோகணம், 193,277,298, 449,720.
அவல இசை, 109.
அவிநயக் கூத்து, 344.
அவையிசை, 739.
அழுகுணர்ச்சி, 1,3,5.
அழுகையொலி, 6.
அள்ளல், 226.
அறவாணன், க. ப., 221.
அறியாமொழிப் பாடல்கள், 785.
அறிவிப்புப் பறை, 334.
அறிவிப்பு முரசு, 538.
அறிவியலார், 99.
அறிவு விளக்கத் தன்மை, 3.
அறைபறை, 179.
அறைவாய் முரசம், 282.
அறுசீர்க்கழிநெடிலடி, 491.
அன்னகாமு, செ., 697.
அனந்தநாராயண அய்யர், 657.
அனுபல்லவி, 556,589,591, 593,648,658.
அஜந்தாகுகை, 356.
ஆகரி, 224,231.
ஆகரிமேளம், 821.
ஆகிரி, 373,559,788.
ஆகோட்பறை, 129.
ஆகுளி, 142,143,144,147, 457,545,547.
ஆகுளிதாளவிசைக் கருவி,71.
ஆங்கில இசை, 579,658,802.
ஆங்கிலப் பாடல், 579.
ஆசிரியப் பாட்டு, 32.
ஆசிரிய விருத்தம், 435.
ஆடகாம்பரி, 721.
ஆடலரங்கு, 113.
ஆடலாசிரியர், 187.
ஆடல் பாடல், 161,188,805.
ஆடல்மகளிர் பாடல்கள், 62.
ஆடல்முழவம், 328.
ஆடினபாணி, 161.
ஆடுகளப் பறை, 131,132.
ஆண்டாள் பாடல், 404,406.
ஆண்டாளின் திருப்பாவை, 345.

ஆத்மாவின் ராகங்கள், 774, 779.
ஆதாம் ஏவாள் விலாசம், 576, 578.
ஆதார சுருதி, 774.
ஆதி இசை, 7.
ஆதி தாளம், 504,557,746.
ஆதிமூலீசர் நொண்டி நாடகம், 731.
ஆப்பிரிக்க நாட்டு இசை, 802.
ஆப்பிரிக்க பிக்மியர், 11.
ஆபிரகாம் பண்டிதர், 565,820.
ஆபோகம், 211.
ஆம்பல் ஊதல், 17.
ஆம்பலங்குழல், 65,66,68.
ஆம்பலந்தீங்குழல், 107,217.
ஆம்பல்பண், 66,67,79.
ஆம்பல் வண்ணம், 225.
ஆமந்திரிகை, 211,212,548, 550.
ஆய்ச்சியர் குரவை, 217,225.
ஆய்ச்சியர் குரவைப்பாடல், 186.
ஆயப்பாலை, 195,232,251, 258,819.
ஆர்கெஸ்டிரா, 579.
ஆர்ப்பொலி, 126,181,331.
ஆர்மோனியம், 579.
ஆர்யமாலா, 798.
ஆரண்ணிய காண்டம், 593.
ஆரத்திப் பாடல், 685.
ஆரபி, 563,717,727,733,789, 799.
ஆரிய இசை, 710.
ஆரியமல்லாத இசை, 710.
ஆரிராரோ பாடல், 521.
ஆரோகணம், 193,277,298, 449,720.
ஆரோசை, 298,449,720,820.
ஆல்பினஸ், 579.
ஆலங்குடி இராமச்சந்திரன், 815.
ஆலத்தூர் கிழார், 90.
ஆலத்தூர் சகோதரர், 812.
ஆலயமணி 801.
ஆலாபனை, 229.
ஆலாபனம், 256,724.
ஆலியாட்டம், 700
ஆவஞ்சி, 248.
ஆழ்வார்கள் பாடல், 786.
ஆழ்வார் திருநகரிக் கோயில், 807.
ஆளத்தி, 229,230,256.
ஆளத்தி அமைப்பு, 19.
ஆளவந்தார், ஆர்., 137.
ஆற்றுப்படை, 76.
ஆற்றுப்படைப் பாடல்கள், 155,166.
ஆற்றுவரி, 202,204,205,237.
ஆறன்மட்டம், 234.
ஆறிசை, 14,719.
ஆறுமுகம், சி. எஸ்., 813.
ஆனந்தக்களிப்பு, 501,502, 596,745.
ஆனந்தக்களிப்புப் பாடல், 553.
ஆனந்தபைரவி, 562,662,697, 716,727,746,799.
ஆனந்தவிகடன், 805.
ஆனந்த இசைப்பாடல், 492.
ஆனாய நாயனார், 289,297, 321,322,323,440,445, 448,449,454,455,461, 465,466,467.
ஆனைமுரசு, 266.
ஆஸ்தானக் கலைஞர், 809.
ஆஸ்திரேலியா, 45,

இங்கிலாந்து இசை, 725.
இசை, 213,581.
இசை அமுதம், 18.
இசை அமைப்பு, 384,791.
இசை அருகல், 26.
இசை அலகுபெறல், 19.
இசை அழுத்தம், 301.
இசை அறிவு, 31.
இசை ஆக்கம், 750.
இசை ஆசிரியர், 188.
இசை இயக்கம், 338.
இசை இயல்பு, 26,503.
இசை இன்பம், 499.
இசை உணர்வு, 11,45,172, 178,360,582.
இசை உலகம், 252,725.
இசை ஒலிகள், 699.
இசைக் கட்டு, 45.
இசைக் கட்டுப்பாடு, 807.
இசைக் கருத்துக்கள், 478.
இசைக் கருவிகள், 12,18,40, 53,61,88,89,95,106,109, 112,114,140,145,148,174, 182,194,197,213,226,243, 263,279,296,324,325,330, 334,337,348,355,356,385, 392 405,403,428,430,435, 436,437,454,457,476,480, 481,485,486,487,524,529, 537,542,547,565,574,579, 699,702,718,780.
இசைக்கல்லூரி இயக்குநர், 796
இசைக்கல்லூரிகள், 795.
இசைக் கலங்கள், 545.
இசைக் கலப்பு, 705.
இசைக்கலவை, 279.
இசைக்கலை, 7,13,14,16,17, 21,26,29,39,43,47,53,70, 152,169,173,184,185,238, 240,249,259,261,262,268, 269,270,274,279,285,301, 348,354,360,508,509,510, 512,513,516,533,551,661, 693,702,778.
இசைக்கலைஞர், 152,153, 154,183,226,268,343,347, 348,373,380,404,650,696, 724,787,792,810.
இசைக்கலை நுட்பம்,11.
இசைக்கலை வகுப்பு, 11.
இசைக்கலை வல்லுநர், 663.
இசைக்கலை விளக்கம், 358.
இசைக்கழகம், 785.
இசைக்கழனிகள், 593.
இசைக்களஞ்சியம், 499,806.
இசைக்காரகன், 256.
இசைக்காரணங்கள், 299.
இசைக்கிளவி, 361.
இசைக்கும்முறை, 18.
இசைக்குழு, 356.
இசைக் குறிப்பு, 25,174,186, 262, 445,500,546,569,583, 647,778.
இசைக்குறிப்புப் பழமொழிகள், 695.
இசைக்கூட்டு, 49.
இசைக்கூத்துக் கலைஞர், 161.
இசைக்கூறு, 19.
இசைக்கொலை, 171.
இசைக்கொள்கை, 502.
இசைகாரர், 391.
இசைச்சபாக்கள், 810.
இசைச்சாதனங்கள், 704.
இசைச்சிந்தனை, 261.
இசைச்சிறப்பு, 499,643,737.
இசைச்சுவை, 278.
இசைச்சுவைஞன், 741.
இசைச்சூழல், 18.

இசைச்செய்தி, 261,283,645, 647,709.
இசைச் செய்திகள், 440,645, 647,805.
இசைச் செல்வங்கள், 683.
இசைச் சேவை, 564,805,806.
இசைச் சங்கம், 221.
இசை ஞானம், 361.
இசைத்தபாணி, 161.
இசைத் தமிழ், 25,186,220, 221,235,566.
இசைத்தமிழ் நூல்கள், 18,19.
இசைத்தன்மை, 25,31,32,36, 46,55,57,58,186,236,325, 401,507,510,528,738,642, 677,686,687,692,696.
இசைத்தாக்குதல்கள், 663.
இசைத்தாளம், 142.
இசைத்தானம், 445.
இசைத்திறன், 11,157,227, 289,297,310,697,794,809.
இசைத்துறை, 566.
இசைத்தூய்மை, 171,200.
இசைத்தொடர்பு, 24.
இசைநயம், 154,162,172,290, 328,338,384,391,392,394, 550,566,578,607,642,648,650, 660,661,674,688,696,731,769.
இசைநரம்பளவு, 276.
இசைநரம்பியல், 820.
இசைநரம்பு, 252,258,276.
இசைநலம், 693.
இசைநாட்டம், 446,512.
இசைநாடகம், 578,650,653.
இசைநாதம், 510,674.
இசைநிகழ்ச்சிகள், 270,785, 803,805,810.
இசைநிலை, 158,165,324, 478,488,695,720,
இசைநிறை, 26.
இசைநீட்டம், 24,26.
இசைநுகர் உணர்வு, 290.
இசைநுகர் தன்மை, 269.
இசைநுட்பம், 228,500.
இசைநுணுக்க இன்பம், 548.
இசைநுணுக்கம், 18,201,221, 711.
இசை நூல், 18,71,193,267, 323,350,447,5[illegible]5,706.
இசைநோக்கம்,18.
இசைப்பக்கங்கள், 805.
இசைப்பகுதி, 178,196.
இசைப்படிவங்கள், 14.
இசைப்படுத்தல், 318.
இசைப்படுவள்ளை, 63.
இசைப்பணி, 156.
இசைப்பயன், 18,190,192, 706.
இசைப்பயன்பாடு, 118,149.
இசைப்பயிற்சி, 267,280,342, 363,696,725,797.
இசைப்பரிபாடல், 55.
இசைப்பற்று, 171,3[illegible]3.
இசைப்பற்றுணர்வு, 361.
இசைப்பறை, 334.
இசைப்பா, 34.
இசைப்பாக்கள், 225,430.
இசைப்பாட்டு, 15,64,142,155, 345,443.
இசைப்பாடல், 31,34,35,3[illegible], 53,[illegible]4,56,58,64,65,174,182, 186,188,225.233,234,298, 302 303,304,306,314,365, 366,372,380,383,384,387, 392,394,396,402,422,423, 430,433,444,450,452,481, 491,499,500,501,502,503, 504,527,536,552,556,560,

561,562,576,578,582,585, 589,591,593,596,599,606, 643,645,641,642,645,648, 649,652,661,665,668,671, 673,680,681,689,691,705, 707,732,739,776,804.
இசைப்பாடல் முறை, 713.
இசைப்பாடல் வகைகள், 225.
இசைப்பாடலமைப்பு, 505.
இசைப்பாணர், 153,346.
இசைப்பாணன், 182.
இசைப்பிறப்பு, 228.
இசைப்புணர்வு, 79.
இசைப்புலப்பாடு, 392.
இசைப்புலமை, 39,217,284, 297,310,504,561.
இசைப்புலவர், 738.
இசைப்பெருக்கம், 716.
இசைப்பெருக்கு, 209.
இசைப்பேரறிஞர், 661,723, 730,787,792.
இசைப்பொருள், 523.
இசைப்பொலிவு, 373.
இசைப்பொழிவு, 333.
இசைமகாநாடுகள், 787.
இசைமணி, 17.
இசைமதிப்பு, 171.
இசைமரபு, 16,18,29,88,178, 186,259,277,449,478,530.
இசைமரபுச் சூத்திரம், 301.
இசைமலர், 596.
இசைமலிந்த நாடகம், 583.
இசைமழை, 667.
இசைமாரி, 467.
இசைமாலை, 362.
இசைமாற்றம், 768.
இசைமுகிழ்ப்பு, 229.
இசைமுரசு, 330,476,537.
இசைமுழக்கம், 529.
இசைமுறை, 297,326,527.
இசைமூலம், 227.
இசைமேதை, 798.
இசையமுது, 758,759,761.
இசையமைப்பிடம், 323.
இசையமைதி, 209,211,374.
இசையமைப்பு, 18,19,27,33, 35,43,47,54,116,170,195, 197,208,211,218,298,302, 303,308,380,392,393,397, 399,424,426,427,433,440, 472,490,491,527,535,560, 585,607,661,679,680,687, 691,705,707,711,728,771.
இசையமைப்பு முறை, 12,30, 32.
இசையரங்கம், 50,269,536, 739.
இசையரங்கு, 113,785,787.
இசையலங்கல், 494.
இசையவர், 362.
இசையளவுப்பா, 237.
இசையறிஞர், 662,715,787.
இசையறிவு, 170,197,279, 370,500,501,504,661.
இசையாசிரியர், 268,792.
இசையார்வம், 200.
இசையாராய்ச்சி, 724.
இசையாய்வு, 705.
இசையாற்றல், 15,282,289, 380,442,502.
இசையியக்கம், 47.
இசையியல்பு, 548.
இசையிலக்கணம், 188,343, 549.
இசையிலக்கியம், 384.
இசையின் எண்கள், 19.
இசையின் கிளவி, 362.

இசையின்பம், 47,99,384,499, 650.
இசையின் மூலநிலை, 510.
இசையீடுபாடு, 363,738.
இசையுணர்வு, 12,46,48,53, 132,188,200,212,213,421, 440,498,500,501,507,530, 550,642,782.
இசையும் யாழும், 825.
இசையூன்றிடம், 676.
இசையெச்சம், 27,28.
இசையெதிர்ப்பு, 301.
இசையெழுச்சி, 288,299,316, 360.
இசையெழுதாளங்கள், 263.
இசையெழுப்பல், 273,642.
இசையெழுப்பும் முறை, 183.
இசையொலி, 8,104,111,126, 140,229,243,471,654.
இசையொலித் தொடர், 66.
இசையொழிதல், 289.
இசையோசை, 498.
இசையோடு பாடல், 362.
இசைவடிவம், 662.
இசைவல்லார், 215,454.
இசைவல்லுநர், 208,270,278, 361,370,481,490,606,696, 697,718.
இசைவல்லோர், 380.
இசைவழக்கம், 707,807.
இசைவழக்கு, 186.
இசைவழு, 787.
இசைவளர்ச்சி, 218,343.
இசைவாணர், 357,565,679, 716,785.
இசைவாதம், 446.
இசைவித்தகர், 278.
இசைவிதிமுறை, 445.
இசைவிளக்கநூல், 358.
இசைவிளக்கம், 18,221.
இசைவிளம்பு கருவி, 337.
இசைவினைஞர், 131.
இசைவுணர்திறம், 295.
இசைவுணர்வு, 223.
இசைவுருவம், 13.
இசைவேளாளர், 774.
இசைவேறுபாடு, 33.
இஞ்சிக்குடி கணேசன், 817.
இஞ்சிக்குடி பிச்சைக்கண்ணு பிள்ளை, 816.
இடக்கை, 211,247,248,646.
இடபம், 252,254,256.
இடவகை, 727.
இடாயம், 450.
இடிமுரசு, 181.
இடியுறழ் முரசு, 266.
இடைக்கருவி, 138.
இடைநிலைப்பாட்டு, 33.
இடைப்பாட்டுக்கூத்தி, 237.
இடைவண்ணம், 298,450.
இடையீடொலி, 11.
இடையொத்து, 403,409,410, 411,412,413,414,415,417, 418.
இணைந்தினிப்பவை, 6.
இணைநரம்பு, 195.
இணையொலி, 61.
இணையொலித்திரள், 9.
இதிகாச நாடகங்கள், 652.
இந்தளம், 375,388,390,401, 409,410,411,413,414,416, 418,435,439,451,489,495, 497,791.
இந்தளப்பண்பாடல்கள், 378.
இந்திய இசை, 710,713.
இந்தியநாடு, 13.
இந்துஸ்தானி இசை, 20,704, 709,802.

இந்தோளம், 402,521,522, 799,824.
இமிரொலியாழ், 47.
இமிழ்முரசு,126.
இமிழிசை, 52,125,127,143
இமிழிசை அருவி, 45.
இமிழிசை முரசு, 127.
இமிழிசை முழவு, 328,331.
இயற்கை இசை, 738.
இயற்கை ஒலிகள், 12.
இயற்பகை நாயனார் சரித்திரம், 590.
இயற்றமிழ், 25.
இயைபுவண்ணம், 31,
இரங்கல் சுவை, 577.
இரங்கலிசை, 109.
இரங்கிசை, 127.
இரங்கிசைமுரசு, 128.
இரங்குகுரல் முரசம், 110.
இரட்டைக் கலைகள், 187.
இரட்டைச் சங்கொலி, 702.
இரண்டலகு, 196.
இரண்டாம் கோப்பெருஞ் சிங்கன், 345.
இரண்டாம் இராஜராஜன், 346.
இரணியல் கந்தன், 818.
இரணியன் சம்மாரம், 693.
இரதங்கள், 196.
இரலை, 460.
இராக ஆலாபனை, 229,507.
இராக சாஸ்திரம், 728.
இராகமாலிகை, 743,754,757,
இராகவன், அ., 15,825.
இராகவன், ஏ. எல்., 813.
இராசபுரம் நகர், 309,
இராதாகிருஷ்ணன், டி. கே., 815.
இராமச்சந்திர அய்யர், 814.
இராமச்சந்திர சாஸ்திரி, 815.
இராமசாமி, எம். ஏ. எம்., 792.
இராமசாமி நாயக்கர், ஈ. வே., 786.
இராமநாடகம், 594.
இராமநாடகக் கீர்த்தனை, 589,596.
இராமநாதன், எஸ்., 697,730, 731,787,812,821.
இராமநாதன் எம்.டி.,812.
இராமநாதன் செட்டியார், லெ. ப. கரு., 787.
இராமலிங்க சுவாமிகள், 506, 507.
இராமலிங்கம் பிள்ளை, 768.
இராமாயணக் காட்சிகள், 357.
இராமாயணச் சிற்பங்கள், 354.
இராஜரத்னம் பிள்ளை, தி. என்., 727,809.
இராஜராஜன், 375,376.
இராஜன், பி. டி., 785.
இராஜா, ஏ. எம்., 813.
இராஜாக்கமங்கலம் துரைசாமி நாடார். 814.
இருசீர்பாணி, 140,162.
இருசொல் அலங்காரம், 597.
இருசொல் பாட்டு, 691.
இருபத்தொருதிறம், 279.
இரும்பறை, 129.
இரும்பறைக்கிணைமகன், 163.
இருமயிர் முரசு, 267.
இருவகைக் கூத்து, 187.
இருவகைத் தாளம், 191.
இருவகைப் பாடல், 190.
இலக்கிய நாடகங்கள், 652.
இலக்கியப் பாடல், 583,693.
இலக்கிய வரலாறு, 499.
இலக்குமண பிள்ளை, தி., 736, 738,786.

இலங்கை ஆதிவாசிகள், 11.
இலுப்பூர் நல்லகுமார், 817.
இளங்கோ, 186,187,192,193, 194,195,201,206,209,213.
இளம்பூரணர், 33,34,38.
இளம்பெருவழுதியார், 87.
இளவல் மாட்சிப்படலம், 571,
இளி, 178,194,198,208,250, 252,254,255,316,726.
இளிக்கிரமம், 730,731
இளி நரம்பு, 193,196,233.
இளியிசை, 173.
இறந்தொலித்தல், 24.
இறை நோக்கப்பாடல், 425.
இறையருள் பாடகர், 813.
இறையனார் அகப்பொருள், 36.
இறையுணர்வுப்பாடல், 17,550, 750.
இறைவணக்கப்பாடல், 210, 424.
இன்கலை, 280.
இன்குரல் விறலியர், 78.
இன்குழல், 178.
இன்சீர்க்கின்னரம், 104.
இன்பச் சுவைப்பாடல், 306.
இன்பவிசை, 133.
இன்னாநாற்பது, 178,179.
இன்னிசை, 26,52,113,115, 120,121,125,164,243,272, 280,288,291363, 366,391,483,513,664.
இன்னிசை அளபெடை, 25.
இன்னிசை இமிழ்முரசு, 125
இன்னிசை உணர்வு, 797.
இன்னிசைக் கவர்ச்சி, 513
இன்னிசைப் படிவங்கள், 593.
இன்னிசைப் பறை, 129,132
இன்னிசைப் பாடல், 162, 332, 354,641, 693, 734, 731, 741, 750,
இன்னிசைப்பொழிவு, 589,606
இன்னிசை முழக்கம், 164
இன்னிசையருவி, 8
இன்னிசையவர், 362
இன்னிசை வீணை, 9,264
இன்னிசை வீணையர், 421
இன்னிசை வெண்பா, 25
இன்னியம், 23,25,70,150,165, 276.
இன்னொலி, 8,48,174,662
இன்னொலி வீணை, 8, 275
இஸ்தாக்கியர் நாடகம், 576
இஸ்லாம், 526,527
இஸ்லாமியர், 20
இஸ்லாமியத் தமிழ் நாடகம், 560
இஸ்லாமியத் தமிழர் இசை, 531
ஈர்ந்தன் முழவு, 119
ஈரடிச் சிந்து, 588
ஈன்சை, 11
ஈமப்பாட்டு, 307,308
ஈமவிசைப் பாட்டு, 307
ஈஸ்வரர் கோயில் கல்வெட்டு,345
ஈஸ்வரி எல்.ஆர்.,813
உக்கிரம், 211,450
உக்கிரபீபறைகள் ஒலி, 541
உச்சஸ்தாயி, 427
உசரவிளை அப்பாவு நாடார், 813
உசரவிளை அரிகிருஷ்ண நாடார், 814
உடுக்கடிப் பாட்டு, 702
உடுக்கு, 137,702
உடுக்கை, 136,183,227,247, 249,348,349, 356,700
உடுக்கையே, 137
உடுக்கை விஜாதிரனான், 348
உடுமலை நாராயணகவி, 650

உடுமலைப்பேட்டை,
மாரிமுத்தாபிள்ளை ஜி, 815
உணர்ச்சி ஒலிகள், 113
உணர்ச்சித் தூண்டுதல், 5
உணர்ச்சிப் பிழம்பு, 498, 593
உணர்ச்சி வகை, 727
உணர்ச்சியின் வடிகால்கள் 660
உத்தரமேரூர் கோயில் சிற்பம்,
356
உத்தம சோழன், 345
உத்திராபதிபிள்ளை, 817
உதயகிரி, 231
உதயணன், 262,263,264,
266,270,271,273,274,280,
281,282,283, 289,309,310,
313,318,319.
உதயண குமார காவியம், 260,
299,307,309,318,319,
320,332,
உதய மார்த்தாண்ட மண்டபம்,
355
உந்தல், 226
உபந்யாசம், 728
உபயானுகம், 188
உபாங்கம், 247
உமறுப்புலவர், 533,534
உமையாள்புரம், தண்டராமய்
யர். கோ, 814
உமையாள்புரம் சிவராமன், 814.
உமையாள்புரம் விஸ்வநாத
அய்யர், 815
உரசவொலி, 6
உருக்குக் கருவியாளர், 214
உருட்டல், 226
உருவியக்க வகை, 3
உரையாடல் பாட்டு, 748
உலக்கைப் பாட்டு, 307,394,739
உலக இசைகள், 725
உலகத் தமிழாராய்ச்சி
நிறுவனம், 19
உலக மாதேவீஸ்வரர், 347
உலகப் புராணம், 264
உலாப் பாடல்கள், 529
உலாவின் இசைத் தன்மை, 645
உழத்தியர் குரவை, 542
உழத்தியர் பாடல், 273
உழவர் பாட்டு, 739
உழவுப் பாடல், 699
உழிஞை பாடல், 59,76
உழை, 74,196,207,
208,233,250,253,254,726
உழுந்தாங்கொட்டு, 180
உறழ்தல், 226
உறுமனொலி ஷெய்கு, 565
உறுமிக் கோமாளி ஆட்டம், 701
உறுமி மேளம், 701
ஊசல் பாட்டு, 186
ஊஞ்சல் பாட்டு, 535
ஊஞ்சல் பாடல், 273, 686
ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர்,
716
ஊதாரிப் பிள்ளை, 576
ஊது கொம்பு, 112
ஊநூலார், 465
ஊமை, 337
ஊர்த்தவ தாண்டம், 355
ஊர்வலம், 779
ஊன்றுகோல் சொற்றொடர், 643
எக்காளம், 529, 515, 547
எக்கை, 476
எக்கம், 407, 408
எக்காலக் கண்ணி, 554
எக்காளம் ஊதுபவர், 353
எகிப்து, 14
எட்டன் மட்டம், 234
எட்டிக் குமரன், 270
எட்டுத் தொகை, 54
எண் கூத்துப் பாணி, 234

எண்ணான்கிசை, 520
எதுகுல காம்போதி, 288, 561, 595,603,653,727,732
எலீலரி, 142
எழாலை, 200
எழில் வண்ணம், 519
எழிலை யாழ், 437
எழுத்தொலி, 228, 230, 377
எழுபத்திரண்டு இசை, 523
எழுபத்திரண்டுமேளகர்த்தாக்கள், 725
எறிமணி, 646
ஏகதாளம், 404, 699, 729
ஏகம், 523
ஏகராக வீணை, 822, 823
ஏசல் பாடல், 602
ஏசு பெருமான், 569
ஏட்டில் எழுதாக் கவிதைகள், 677
ஏணியேத்த நாடகம், 657
ஏந்திசை, 225
ஏலாதி, 184, 185
ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசை, 95
ஏழ்புழை, 108
ஏழ்வகைப் பாலை, 276
ஏழிசை, 11,13,14,19,27, 173,213,216,246,285,287, 365,366,367,442,446,451, 458,478,518,519,520, 532,533,534,524,821,718, 719,
ஏழிசை முறை, 519
ஏழிசை ஏழ்நரம்பு, 7
ஏழிசைக் குறிப்புகள், 517
ஏழிசைத் தலைவன், 520
ஏழிசைப் பகுப்பு, 18
ஏழிசைப் பண்ணமைப்பு, 13
ஏழிசைப் பாணன், 480
ஏழிசைப் புலமை, 366
ஏழிசையமைப்பு, 532
ஏழில், 429
ஏழு சுரங்கள், 75,108,213, 455, 728
ஏழுதாளங்கள், 729
ஏழுதுள்ள, 95
ஏழு பாலை, 75,194,195,224
ஏழுவகைச் சுரம், 200
ஏழுவகைத் தூக்குகள், 191
ஏழொத்து, 400,403,409,410, 411,412,413,414,415,416, 417,418,419,662,728
ஏற்றப் பாட்டு, 739
ஏற்றப் பாடல், 671, 672
ஐங்குறு நூறு, 67,73,98,111, 115,126,146,148,157,158
ஐந்திசை, 13,14,367,719
ஐந்திசைப் பண்கள், 823
ஐந்திணை ஐம்பது, 184
ஐந்நு சாதிகள், 729
ஐந்து சாரங்கள், 108
ஐந்து துளை, 95,
ஐந்தெண் திருபுடை, 793
ஐம்புழை, 108
ஐம்பெரும் பண்கள், 109
ஐவகைக் கதி, 279
ஐவகைத் தாளங்கள், 276,279
ஐவகை வண்ணங்கள் 225,
ஐயன் கதை 692,
ஐயோனியன் 12,
ஐரோப்பா 13,
ஒட்டக்கூத்தர், 680, 681
ஒடுக்கு, 136
ஒத்தாழிசைக் கலி, 32
ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா, 33
ஒத்தாழிசைகள், 491
ஒத்து ஊதல், 696
ஒப்பாரிப் பாடல், 684,685

கருங்கோட்டு யாழ், 103.
கருடாழ்வார் பாடல், 585.
கருணாமிருதசாகரம், 565,819.
கருணானந்த பொற்கடகம், 566.
கருணையான் மாட்சிப்படலம், 573.
கருத்துப்பொலிவு, 506.
கரும்பிள்ளைப் பூதனார், 86,
கருமாரி அம்மன், 515,516.
கருமாரி புராணம், 515,517, 520,524.
கருமாரிதாசர், 359,507,512, 516,524,608.
கருவி இசை, 18,158,165,238, 283,329,344,346,347,792, 795.
கருவியிசைஞர். 153.
கருவி இலக்கணம், 19.
கருவூர்தேவர், 431,434,436, 437,438,439.
கல்கி, 805.
கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி, 786.
கல்கி தீபாவளிமலர், 592.
கல்பகம் சுவாமிநாதன், 815.
கல்லாடம், 427.
கல்லிடைக் குறிச்சி இராமலிங்க பாகவதர், 812.
கல்யாண கிருஷ்ண பாகவதர், 812.
கல்யாணசுந்தரம், 800
கல்யாணசுந்தரம்பிள்ளை, மு.வ. 668
கல்யாணதாளம், 699
கல்யாணி, 172,594,662
கல்யாணிராகம், 500
கல்வெட்டுகள், 339
கலபுகொண்டபடலம், 539
கலம், 575
கலம்பகம், 581
கலிங்கத்துப்பரணி, 261, 285,307,320,323,325,328
கலித்தொகை, 9,54,64,95 96,106,108,127,275
கலிப்பா, 32, 33
கலிமா ஓதல், 540
கலிவிருத்தம், 491
கலிவெண்பா, 32
கலீபத்து ஷெய்கு ஷாகுல் ஹமீது அப்பா, 565
கலைகளின் புலப்பாடு, 4
கலைக்குடும்பப் பெண்கள், 347
கலைஞர் இசை, 660
கலைத்தன்மை, 2,4,11,25, 39,41,65,215,217,508, 581,687
கலைத்திறம், 12
கலைத்திறன், 162
கலைநயம், 313
கலைநிலை, 187
கலைப்பயன், 4
கலைமகள், 805
கலைமுகிழ்ப்பு, 769
கலைமுறை, 162
கலையமைப்பு, 25, 313
கலையழகு, 89
கலையாக்கம், 166
கலையுணர்வு, 31,170,512
கலைவாணர், 813
கவ்வாணம், 401,402
கவாம்போதி, 721
கவாயி, 596
கவாயிப்பாடல், 604
கவின்கலை, 3,4,16,187,262
கவிகுஞ்சரபாரதி, 766, 767
கவிமணி, 753
கவுத்துவங்கள், 790
கழல்பாடல், 680

கழலேத்துப்பாடல், 376
கழால்தூக்கு, 234
கழிசோமராகம், 231
கழிநெடிலடி ஆசிரியர், 492
களாநீதி, 712
களிப்பு மூட்டும்பாடல், 677
களியலடித்தல், 700
கற்பூர ஆரத்தி, 685
கறங்கிசை, 52
கறங்கு துடி, 386
கன்சரீன் சமாதானப்பாடல், 542
கன்சரீன் கொண்ட படலம், 540, 545
கன்னடதேவகாந்தாரி, 521
கன்னடம், 20
கன்யாகுமரி சுடலையாண்டி கம்பர், 817
கன்னையா, 650
கனகாங்கி, 720
கனகாங்கி -ரத்னாங்கிமுறை, 718
கனிட்டன், 193
கனுவு, 337
காகளம், 460
காகுளி, 452
காங்கேயபூஷணி, 721
காசிக்கலம்பகம், 478
காஞ்சி, 451
காஞ்சிப்பண், 67,68,79
காஞ்சீபுரம் இசைக்கல்லூரி, 796
காஞ்சீபுரம் நாயனாபிள்ளை, 812
காத்தவராயன் கதைப்பாடல், 698
காதர், எஸ். எம். ஏ., 565
காதர்பாட்சா, தி. எம்., 565, 650
காதற்பாட்டு, 676, 739
காதுகுத்தல் பாட்டு, 395
காந்தாரப்பண், 434, 697
காந்தாரம், 347,521,418, 438,489,496,789,
காந்தாரபஞ்சமம் 373,375 390,402,489,495,788,790
காந்தாமணி, 721
காந்திமாலிகை, 565
காந்தியபாடல், 651
காபி, 277, 799
காப்பிடும் பாடல், 395
காப்பியகாலம், 261,326, 337, 440
காப்பியகால இலக்கியம், 338
காப்பியகால நூல்கள், 261
காப்புச் செய்யுள், 693
காப்புப் பாடல், 693
காம்போதி, 373,521,522,562, 622,717,743,788,793
காமவர்தனி, 523, 721
காமரம், 346,825
காமராஜ, 786
காமன்பாட்டு, 702
காயகப்பிரியா, 720
கார்நாற்பது, 178, 181
காரக்குறிச்சி அருணாசலம், 816
காரணவடிவம், 9
காரைகுடிசாம்பசிவஐயர், 723
காரைக்குடி முத்து அய்யர், 814
காலச்சேபம், 589
காலவகை, 727
காலவுணர்வு, 14, 440
காலைமுரசம், 213
காலைமுழவு, 248
காவடிச்சிந்து, 581,662,678 745
காவடிப்பாடல், 698
காவடியாட்டம், 700
காவிரிக்கரை இசை, 782
காவிரிப்பூம்பட்டினம், 327
காளம், 350,457,545,547

காற்றதிர்வு, 228
காற்றிசைக்கருவிகள், 105
காற்றில் வந்த கவிதை, 676
கானடா, 743,756
கானம், 481,515
கானமூர்த்தி, 720
கானல்வரி, 202,204,205,237
கானல்வரிப்பாடல், 186, 201
காஸ்யபகண்டன், 345
கிஞ்சரா, 718, 811
கிட்டப்பா, எஸ்.ஜி, 650,803
கிணை, 135,136,137,141,163
கிணைஞர், 134,135,162, 163,165
கிணைப்பறை, 128,267
கிணைமகள், 163
கிணைமகன், 137
கிணையர், 135,153,162
கிணையன், 137
கிணையிசை, 135
கிணைவர், 56,134
கிணைவன், 137,163
கிரகபேதம், 725,731
கிராமியப்பாடல்கள், 682
கிரீட்பாடலமைப்பு, 13
கிருஷ்ணமூர்த்தி, 772
கிருஷ்ணவேணி (ஜிக்கி), 813
கிருஷ்ணன், எச்,ஸி., 813
கிருஷ்ணன், என். எஸ்., 789, 799, 813
கிருஷ்ணன், டி. என்., 814
கிருஷ்ணாபுரம் கோயில், 356
கிரேக்கநாடு, 12, 13, 14
கிழக்கத்திய இசை, 14.
கிளர்கீதம், 383
கிளர்பாடல், 376
கிளாரினட், 20, 579
கிளாரினட் கலைஞர், 817
கிளிக்கண்ணி, 662, 745
கிளைப்பண்கள், 719
கிறிஸ்தவ இசை, 375
கிறிஸ்தவ இலக்கியம், 369
கிறிஸ்தவ சமயம், 578
கிறிஸ்தவ நாடகங்கள், 578
கிறிஸ்தவ வழிபாட்டுப்பாடல், 578
கின்னரகண்டி, 294
கின்னரகீதம், 294, 296
கின்னரம், 104,114,231.290, 293,294,295,296,406,407 408,436,437,457,482 529,575
கின்னர மிருதங்கம், 293,294,296
கின்னரயாழ், 296
கின்னரர், 287,288,481,645
கின்னரகம், 294
கின்னரி, 294
கீதகிண்கிணி, 477
கீதங்கள், 384,714,793,407.
கீதங்கள் பாடுதல், 428
கீத சாலை, 269.
கீதத்தொலி, 383.
கீதம், 188,303,383,404,428, 437,444,481,536,724.
கீதமொழி விஞ்சையர், 645.
கீத வீணை, 319.
கீதானுகம், 188.
கீர்த்தனாச்சிரியா, 723.
கீர்த்தனங்கள், 507.
கீர்த்தனா ரஞ்சிதம், 564.
கீர்த்தனை, 499,492,503,505, 577,589,597,599,601,648, 652,653,659,688,715,716, 717,731,737,793,795.
கீர்த்தனை அமைப்பு, 500,747.
கீரந்தையார், 86.
கீரவாணி, 522,721.
கீரனூர் சகோதரர், 816.

கீரனூர் ராமசாமிப்பிள்ளை, 817.
கீவானூர் கந்தசாமிப் பிள்ளை, 808.
கீழ்க்கணக்கு, 340.
கீழ் நாட்டிசை, 250.
கீழ் வேளூர் கந்தசாமிப் பிள்ளை, 876.
கீழை நாட்டு இசை, 12.
குடங்கைகொட்டித் தாளமிடல், 582.
குடமுழவம், 264.
குடமுழவு, 149,328,329,476.
குடமுழா, 247,248,263,267, 329,365,460,646.
குடுக்கை, 248.
குடுகுடுப்பை, 701,703.
குடுகுடுப்பைப்பாடல், 748.
குடுமியான் மலை, 341.
குடுமியான் மலைக்கல்வெட்டு, 341,343.
குண்டநற்கிரி, 521,522.
குண்டலகேசி, 260.
குணங்குடி மஸ்தான், 550, 551,552,555.
குணசேனன், 343.
குணவதி, 286.
குணஸேன பிரமாணம், 342.
குணகெளளி, 522,
குணிகெளரி, 522.
குணில் பாய், 125.
கும்பகோணம் சிவக்கொழுந்து பிள்ளை, 816.
கும்பகோணம் தங்கவேலு பிள்ளை, 817.
கும்பம், 252, 254.
கும்பிகை, 337.
கும்மி கோலாட்ட இசைநூல், 678,689.
கும்மிப் பாடல், 505,687,
கும்மிப் பாடல்கள், 688,689,698.
கும்மிப் பாட்டு, 739,747,748.
கும்மி மெட்டு, 737.
குமரகுருதாசர், 359.
குமரகுருபரர், 478,480,481, 482,606.
குமரி மாவட்டம், 19.
குமரேச சதகம், 302.
குயில் பாட்டு, 738.
குயிலுவக் கருவிகள், 211.
குயிலுவக் கருவியாளர், 209.
குயிலுவர், 214,329.
குயின் முழவம், 328.
குரல், 155,195,206,208,233, 250,252,253,255,256,316.
குரல் நரம்பு, 193,196,233.
குரல் புணர் இன்னிசை, 97.
குரல் புணர் நல்யாழ், 144.
குரல் வளம், 696.
குரல் வளை ஒலி, 28.
குரலிசை, 152 795.
குரவை, 131,132.
குரவைக் கூத்து, 333.
குரவையாடுதல், 130.
குருபரக்கண்ணி, 492.
குருவாயூர் பொன்னம்மாள், 772, 813.
குருஸ்தோத்திடாவி, 556,565.
குலசேகரன் தேவன், 346.
குலதெய்வம் ராஜகோபால், 813.
குலாம் காதிர் நாவலர், 548.
குலோத்துங்கன், 285.
குவளை வண்ணம், 225.
குழந்தைக் கவிஞர், 769.
குழல், 13,40,48,66,77,95,104, 105,106,107,108,109,110, 112,114,177,178,179 189,

190,191,212,213,217,223, 233,243,244,246,250,263, 265,270,289, 298 300,314, 328,350 35 ,383,406,407, 408,436,437,441,448, 54, 457,465,482,485,486,546, 547,550,574,575.
குழலமைப்பு, 178.
குழலாசிரியர், 249.
குழலிசை, 6,19,47,52,108,147, 193,194,210,211,212,214, 223,288,291,297,322,324, 355,429,435,445,478,608.
குழலிசை இயக்கம், 192.
குழலிசை மடந்தையர், 322.
குழலின்னிசை, 385.
குழலும், 321.
குழலூதுவோர், 353.
குழலோசை, 23,407,
குழலோர், 194,312.
குழலோன், 192,193.
குழிக்கரை பிச்சையப்பப் பிள்ளை, 816.
குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய
கிள்ளி வளவன், 90
குளிர், 148,149.
குளுவம், 581,599.
குறட்டாழிசை, 491.
குறடு, 337.
குறண்டி, 401,402,418.
குறவஞ்சி. 581,599.
குறவஞ்சிப் பாடல், 58.
குறிஞ்சி, 375,390,401,411,412, 419,451,520,522,697,789.
குறிஞ்சிப் பண், 40,67,69,79,96, 377,398,790.
குறிஞ்சிப் பாட்டு, 67,72,107, 148,151.
குறிஞ்சிப் பண் பாடல், 379.
குறிஞ்சி பேபறை,
குறிஞ்சிப் பறை, 129,137,334, 457.
குறிஞ்சி யாழ், 40.
குறுஞ்சிந்து பாடல், 588.
குறுந்தாண்டவம், 38.
குறுந்தொகை, 84,107,125,130, 132,148,149,158,360,790.
குறும்போக்கு, 198,200.
குறுவெண் பாட்டு, 32.
குன்றக் குரவைப் பாடல்கள்,183.
குன்றம் பூதனார், 86,87.
குன்னக்குடி வைத்யநாதன், 814.
கூட்டிசை, 6,475,713.
கூட்டிசை கருவிகள், 352.
கூட்டின்னிசை, 6.
கூட்டின்னிசையமைப்பு, 250.
கூடைப் பாடல், 203.
கூத்த நூல், 226.
கூத்தர், 39,70.
கூத்து, 222.
கூத்து நாடகங்கள், 576.
கூத்து விகற்பங்கள், 521.
கூர்ச்சரி, 522,521.
கூர்மபுராணம், 292.
கூறைநாடு நடேசபிள்ளை, 816.
கேசவனார், 55,87.
கேசி. என்., 815.
கேத்திராங்கம், 225.
கேதார கௌளம், 373,788,
கேதார கௌளம் ராகம், 555.
கேதாரம், 604.
கைக்கிளை, 74,194,196,208, 209,233,250,254,316,726.
கைக்கிளைச் செய்யுள், 32.
கைச்சாரி, 529.
கைச்சிலம்பு ஆடல், 701.
கைச்சிகம், 401,411,521,522.
கைசகிநிஷாதம், 822.
கைத்தாளம், 700.
கைந்நிலை, 180.

கைமணி, 337,529.
கையாளத் திறமை, 280.
கையூழ், 198,200,
கைவல் சீறியாழ், 98,154.
கை வீணை, 319.
கொக்கரை வீணை, 264.
கொங்கு வேளிர், 8.
கொச்சகக் கலிப்பா, 588.
கொச்சகச் சார்த்து, 204,205.
கொச்சகம், 32,205.
கொச்சகவொரு போகுப்பாடல், 235.
கொட்டிகள், 352.
கொட்டு, 146,187,188,211,234.
கொடிப் பாலை, 75 449.
கொடுங்குழல், 178.
கொடை முரசு, 538.
கொத்தமங்கலம் சுப்பு, 800.
கொந்தளப்பூ ராசா, 694.
கொம்பு, 89, 05,325,451,546, 646,70?.
கொம்பும், 515.
கொல்லி, 373,375.389,390,401, 409,413,414,417,489,495, 496,497,788,789.
கொல்லி கௌவாணம், 389,402, 489,496,497,789.
கொல்லிப் பண், 381,488.
கொல்லி மலை, 161.
கொலரமமா கோயில் கல்வெட்டு, 349.
கொறநாடு கோவிந்தராஜ பிள்ளை, 817.
கொன்றையங் குழல், 106,291.
கொன்றைக் குழல், 11 ,177.
கொன்றை பழ குழல், 323.
கொன் றையந் தீ ங்குழல், 217, 323.
கொன்றை வேய்ங்குழல், 327.
கொன்னக்கோல், 799.
கொன்னக்கோல் கலைஞர், 816.
கோக்கலே சாமியார் பாடல், 745.
கோகனம், 513.
கோகிலப்பிரியா, 522, 720.
கோசலம், 721.
கோட்டூர் குளுவ நாடக இசை, 641.
கோட்டு வாத்தியக் கலைஞர், 815.
கோடபதி, 263,281,282,318, 320.
கோடாங்கிப் பாடல், 701.
கோடிப்பாலை, 195,196,197, 224,23?,276,279.
கோடியர், 57,111,112,131,145, 153,163,164,165,327.
கோடு, 105,112,131,163.
கோடை மலை, 161,
கோத்தும்பிப் பாட்டு, 394.
கோதண்டபாணி பிள்ளை, 75.
கோபாலகிருஷ்ண கவிராயர்,590.
கோபால கிருஷ்ண பாரதி, 596, 597,599,744,785,795.
கோபாலகிருஷ்ணன், 814.
கோமதிநாயகம், 813.
கோமாளிப் பாடல், 690.
கோயம்புத்தூர் ராகவ அய்யங்கார், 812.
கோயிற்கொம்மி, 688.
கோயிற்தூக்கு, 234.
கோலப்பப்பிள்ளை, 813.
கோலாட்டப் பாடல், 677.
கோலாட்டப் பாடல்கள், 678.
கோலாட்டம், 700.
கோவிந்தசாமி பிள்ளை, 723.
கோவிந்த தீட்சதர், 712.
கோவிந்தராஜன், 341.
கோவிந்தராஜன், டி. ஆர்., 818.
கோவிந்தாச்சாரியார், 719.
கோவை என். ராமசாமி, 814.

கோவையும் வரிகளும், 284.
கோழிப் பாட்டு, 662.
கோனாரண்டி ராசா, 694.
கௌடி, 231.
கௌசிகம், 286,373,389,390,
489,495,497,788,791.
கௌசிகப் பண், 37 , 377.
கௌமார மடாலயம், 707.
கௌரி மனோகரி, 522,721.
கௌள, 717.
கௌளி பந்து, 662.
சக்கரவாகம், 662,717,721,724.
சக்கையாட்டம், 701.
சக்கரவாளக் கோட்டம், 328.
சகடை, 387.
சகோடயாழ், 239,242,243.
சகலகலாவல்லி மாலை, 479.
சகானா, 727.
சகுந்தலை, 799.
சசரி, 48 ,546,547.
சங்கம், 406,529.
சங்க இலக்கியம், 1 ,18,54,56,
74,90,97,117,161,171,330.
சங்ககால இசை, 89,163,166,
715.
சங்ககாலப் பாடலிசை, 158.
சங்ககாலம், 8,0,61,65,89,96,
117,118,141,156,166,173,
174,310,311,3 7,404,443,
453,478,499,526,532,541,
707.
சங்கப் பாடல்கள், 11,12,13,54,
56,79,117,13 ,146,166 214,
260,323.
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 650,651,
652.
சங்கரநாராயணன், டி.வி., 812.
சங்கரலிங்கக் கவிராயர், ச.சு. 657.
சங்கராபரணம், 73,3 3,678,717,
725,7 7,790
சங்கிசை, 429.
சங்கிரக சூடாமணி, 719.
சங்கினம், 327.
சங்கீதம், 695,696.
சங்கீத கலாநிதி, 712.
சங்கீத பாரிஜாதம், 712
சங்கீத மும்மூர்த்திகள், 716.
சங்கீத ரத்னாகரம், 711,712,
724,730.
சங்கீர்ண அணி, 342.
சங்கீர்ணம், 225,403,729.
சங்கீர்ண ஜாதி, 341,342.
சங்கு, 105,109,114,131,145,
163,324,325,353,375,457,
486,574.
சடகோபன், வி.வி., 705,713,
714,715.
சட்ச பஞ்சமக்கிரமம், 822.
சட்சம், 136,246,253,255,726.
சட்விதமார்க்கினி, 523.
சடிமன்னன், 331,334.
சண்டகருமன், 315.
சண்முகர் கொம்மிப்பாடல், 505.
சண்முகசுந்தரம், சு., 699.
சண்முகம் செட்டியார, ஆர்.கே.,
787.
சண்முகப்பிரியா, 523,717.
சண்முகம் பிள்ளை, ஆர்., 817.
சத்குரு சுவாமி, 713.
சத்ராகச் சந்திரோதயம், 712.
சதகம், 581.
சதபேரிகை, 475.
சதாசிவக்கண்ணி, 492.
சதாசிவபிரமேந்திரர், 713.
சதுர்த்தண்டி பிரகாசிகை, 712,
718,723,724.
சதுரப்பாலை, 251,257.
சதுஸ்ரம், 403,524,729.
சதுஸ்ர ஏகம், 748.
சந்த அமைப்புப் பாடல், 492.

சந்த இசை, 470.
சந்த இசைப்பாடல், 446.
சந்தக் கலிப்பா, 649.
சந்தக் கவிகள், 384.
சந்தப்பா, 156.
சந்தப்பாடல், 469.
சந்தயாழ், 456.
சந்தவமைப்பு, 397,693.
சந்தவிசை, 608.
சந்தவிசைப்பாடல்கள், 488.
சந்தவிருத்தம், 397,607.
சந்தானலட்சுமி, 798.
சந்தி, 231.
சந்திரகிரி திருமலைக் கோயில், 345.
சந்திரவளையம், 247.
சந்திரசேகரன், எம்., 814.
சந்நிதி கவிராயர், 36.
சப்தசுரங்கள், 718,723.
சப்பாணி கொட்டுதல், 237.
சபலாமுதற்போர்புரிபடலம், 545.
சம்பந்தர், 368,371,372,379, 383,385,442.
சம்பூரணம், 224,276.
சம்பந்தமூர்த்தி, தி.ஏ., 723.
சமபாதம், 225.
சமபாதவிருத்தம், 238.
சமணக்காப்பியம், 262.
சமணசமய இசை, 527.
சமண சமயம், 262.
சமணசமயக்கொள்கை, 262.
சமணத் துறவிகள், 262.
சமண பௌத்தக் காப்பியங்கள், 316.
சமணம், 527.
சமணமுனிவர், 262.
சமயக்கோட்பாடு, 4
சமயவிகற்பம், 264.
சமனிசை, 173.
சமாதான சங்கீதம், 490.
சமுதாய உணர்வற்ற கலைகள், 2.
சமுதாய உணர்வு, 4.
சமூக அமைப்பு, 4.
சமூகச் சிந்தனைப் பாடல்கள், 800.
சயந்தி நகர், 272.
சர்மா, ஏ. எஸ்., 786.
சர்வசாஸ்திரி பல்லாடம்
சஞ்சீவராவ், 815.
சர்வராக வீணை, 823.
சரசாங்கி, 522, 721.
சரணம், 500,589,591,647,648, 658,689.
சரவணபவானந்தன், 826.
சரோஜா, 812.
சல்லடி, 460.
சல்லரி, 144,145.
சல்லிகை, 247,248,460.
சலநாட்டை, 721.
சவரபுரிஞர், 273,275,276, 281, 282.
சவலை, 225, 238.
சவாயி, 196.
சன்னியராகம், 75,277,402, 521,716,719.
சனீஸ்வரன், 511.
சா-ஆலம், 713
சாகித்தியங்களில்சுரநிலைகள், 53.
சாகுல் ஹமீது, 547.
சாடவம், 224.
சாடவராகம், 276.
சாத்தனார், 311,321.
சாத்தூர் சுப்ரமணியம, 812.
சாத்தூர் பிச்சைகுட்டி, 813.
சாதாரண ஒலிகள், 6.
சாதாரி, 172, 173,373,375, 389,402,489,496,497,788.
சாதாரிப்பண், 452,790.
சாதாரிப்பண் பாடல்கள், 378.
சாதாரிப்பாடல், 379.
சாந்திடிப்பாடல், 699.

சாப்பறை, 180.
சாப்புதாளம், 554,563,716.
சாப்ளாக்கட்டை, 702.
சாபு, 605.
சாபுதாளம், 699.
சாம்பமூர்த்தி, பி., 718,724,725.
சாமகண்டர், 444.
சாமகீதம், 275,324,444.
சாமா, 373,788,807.
சாமிநாதையர், உ.வே., 36, 263,721,786.
சாமியாட்டம், 698,701.
சாயபு மரைக்காயர், 557,558, 559,560.
சாயல்வரி, 204.
சாயவேளாகொல்லி, 231.
சார்த்துவரி, 204.
சாரகுமாரன், 221.
சாரங்கதரன் நாடகம், 656
சாரங்கதேவர், 711,712.
சாரங்கர், 712.
சாரங்கா, 727.
சாரதா சிவானந்தம், 815.
சாரதாம்பாள், எம்., 650.
சாரவீணை, 228.
சாருகேசி, 522,721.
சாலகம், 721.
சாவித்திரி அம்மாள், 815.
சாவேரி, 521,522,717,727,799.
சாளகம், 238
சாளரபாணம், 434.
சாளரபாணி, 434,435,439.
சாளரம், 230.
சாளவம், 225.
சிக்கல் குஞ்சுமணி, 815.
சிக்கினபாஸ்கரன், 814.
சிகண்டி, 711.
சிகண்டியார், 221.
சிங்காரவேல், 725.
சிங்காரவேலன், சொ., 372,
சிங்காரிப்பு, 563.
சிங்கை அழகிய அம்மன் கும்மி, 688.
சிட்டிபாபு, 814.
சித்தர் பாடல்கள், 641.
சித்தர் பாட்டில இசை, 641.
சித்தரஞ்சன் தாஸ், 751.
சித்திரகூடப் படலம், 571.
சித்திரபுஷ்ப்பி, 1?3.
சித்திரவண்ணம், 225.
சித்தூர் சுப்ரமணியபிள்ளை, 718,812.
சிதம்பரி, 721.
சிதம்பரம அண்ணாவி, 725.
சிதமபரநாதமுதலியார், டி.கே., 592,785,796.
சிதம்பரம் ராதாகிருஷ்ண பிள்ளை, 817.
சிதம்பரம ஜெயராமன், 796,812.
சிதம்பரேசர விறலிவிடுதூது, 731.
சிந்தாமணி, 6??,798.
சிந்தசை, 587.
சிந்துடல மெட்டுப்பா, 186,5?2.
சிந்து, ?25,2?8,585,5??.
சிந்து அமைப்பு, 605.
சிந்துப பாடல, 585,587,599, 643,655,662.
சிந்து பைரவி, 662.
சிமமம, 252,254.
சியமேந்திரமதத்துபம், 275,523, 721.
சியாமா சாஸ்திரி, 715,717.
சியாமளா பாலகிருஷ்ணன், 697, 69?,731.
சிராவணர், 262.
சிராவணக கூத்து, 262.
சிலம்பு, 144,145,151,152.
சிலமபககலை, 701.
சிலபபதிகார ஆய்ச்சியர் குரவை, 67.

சிலப்பதிகார இசை நுணுக்க விளக்க , 730.

சிலப்பதிகார உரைவிளக்கம், 708.

சிலப்பதிகாரம், 19,20,187,189, 194,214,217,219,220,225, 244,249,260,261,280,306, 317,321,380,457,572,706, 707,730.

சிவகங்கை பெரிய வைத்தியநாத அய்யர், 812.

சிவகந்தர் சுவாமிகோயில், 341.

சிவகவி, 798,799.

சிவஞானம், ம.பொ., 786.

சிவபாக்கியம், பி.என்., 650.

சிவப்பிரகாசர், 359,482,483, 484,485,486,487·

சிவாசியன், 349.

சிற்றிசை, 18.

சிற்றிலக்கியம், 20,581,659.

சிறப்பிசைப் பாடல், 380.

சிறப்புப்பாயிரப் பாடல், 445.

சிறியகட்கா, 603.

சிறுகண்பறை, 457.

சிறுதேவபாணி, 225,235,236, 237,238.

சிறுத்தொண்டன் கும்மி, 688.

சிறுத்தொண்ட நாயனார் சரித்திரம், 687

சிறுத்தொண்ட நாயனார் சரித்திரக்கும்மி, 687.

சிறுபல்லியம், 145, 152,

சிறுபறை, 132,134,247,352, 476,524.

சிறுபாணாற்றுப்படை, 57,69,79, 100,157,

சி முழா,117,132,133,141.

சிறுவண்ணம், 225.

சிறுவெதிர்ங்குழல், 106

சின்னக்கணககுப்பிள்ளை,340.

சின்னண்ணன், அ., 773

சின்னப்பா,999,813.

சின்னப்பா, பி.யு., 798,813.

சின்னமகிபன் குளுவநாடகம், 641.

சீகாமரம், 69,373,375,388,390, 401,410-412,415,416-419, 489,497,788.

சீகாமரப்பண், 399,697.

சீதக்காதி நொண்டி நாடகம், 644

சீதா கல்யாணம்,653.

சீமேகம், 522.

சீமேகரஞ்சி, 521.

சீர்காழி கோவிந்தராஜன், 718, 812.

சீர்கெழு வீணை, 264

சீர்கோடிகம், 231

சீர்திருத்தங்கள், 4.

சீர்முழா,181, 182.

சீரகம், 261

சீலக்குதம்பைப் பாட்டு, 394,396.

சீவகசிந்தாமணி, 104,216,260, 262,264,278,280,288,289, 291,294,297,298,300,304, 310,312,317,328,427,457, 459,530.

சீவகன், 288,289,309,310,312.

சீறாப்புராணம், 532,534,535, 536,537.

சீறியாழ், 62,71,74,90,91,93, 97,98,102,157,282,480.

சீறியாழ்ப்பாணன், 480.

சீன இசை, 725.

சுக்கிரபடலம், 519.

சுக்கிரன், 256.

சுசரித்ரா, 721.

சுசீந்திரம் கோயில், 354,

சுசீந்திரம் செல்லப் பிள்ளை, 814.

சுசீலா,பி., 801,813.

சுண்டெலிப்பாட்டு, 775.

சுண்ணப்பாட்டு, 739.
சுண்ணமிடித்தல் பாட்டு,394.
சுத்த சாவேரி, 727,824.
சுத்த தன்யாசி, 824.
சுத்தம், 225,230,238.
சுத்தமத்திமம், 720,
சுத்தமத்திம மேளம், 722.
சுத்தமத்திம மேளகர்த்தா,720,
சுத்தானந்தா பாரதி, 757,786.
சுதந்திரப்பள்ளு, 747.
சுந்தரம், வீ.பா.கா.,724.
சுந்தரர், 366,374,377,379,383.
சுந்தரர் பாடல், 431.
சுந்தர ஓதுவார், 813.
சுந்தராம்பாள், கே,பி., 650,718, 798,812,
சுந்தரேசன் ப., 823,824,
சுப்பய்யர், எஸ்.ஜி , 650.
சுப்பராம தீட்சிதர்,713.
சுப்பிரமணிய அய்யர், எச்.,786, 816.
சுப்பு ஆறுமுகம், 813.
சுப்புராய உபாத்தியார்,653.
சுப்புலட்சுமி, எம்.எஸ்., 505,718, 798,799,812.
சுப்பையா, எஸ்,வி., 650.
சுப்ரபாதம், 527.
சுப்ரமணியன்,ச. வே., 16.
சுபபந்துவராளி, 522,721.
சுயம்பிரபை, 307,331.
சுரகதாமேளராக விவேகப் பிர கரணப் பிரபந்தத்தாள வாத்திய பரதம், 712.
சுரகலாநிதி, 712.
சுரங்கள், 74,75,194.
சுரமேளகலாநிதி, 822.
சுரமைநாடு, 309.
சுருட்டி, 727,743,799.
சுருதி அமைப்பு, 448.
சுல்தான், ஏ.டி., 565.
சுவர்ணாங்கி,523,721.
சுவரத்தானம்,444.
சுவரப்படுத்தல், 504.
சுவரம, 44,
சுவராவளி அலங்காரங்கள்,714.
சுவாதி திருநாள், 717.
சுவாமிநாதன், 807.
சுவாமிநாத பண்டிதர்,376.
சுவாமி பிரஞ்ஞானந்தா,710.
சுவையொலி, 10.
சுவைப்பெருக்கம், 10
சுவை முரண்பாடு, 76.
சுவையுணர்வு 170.
சூக்குமவடிவம், 9.
சூசையப்பர். 573.
சூரமகளிர், 60.
சூரியகாந்தம். 522,721.
சூரியநாராயணன், ஆர்.கே.,814.
சூலினி, 721.
சூளாதிகள்,714.
சூளாமணி, 290,291,295,304, 305,306,307,315,323,324, 325,327,328,329,331,333, 334,337.
செங்கல்வராயபிள்ளை, 429.
செங் காட்டுயாழ், 12,103,215, 239,243,825,
செஞ்சுருட்டி,224,528,656,662, 697,743,799,800.
செட்டிநாட்டு அரசர்,785.
செடல்குத்தல்,673.
செண்டு, 387.
செண்டை, 352,354.
செண்டைமேளம், 352,357,701.
செந்தமிழ்க்கீதம், 383.
செந்தில் சின்னசுப்பையா, 817.
செந்திருத்தி, 417,418.
செந்திருதி, 401,415.
செந்து, 231.
செந்துருத்தி, 224,231,373,375,

390,697,788.
செந்துருத்திப்பண், 398,399.
செந்துறை, 190,225,237,238.
செந்துறைமார்க்கம், 34.
செந்துறைமுத்து, 3,11,826.
செந்துறை விகற்பம், 188.
செந்தூக்கு,81,82,83,84,85,308.
செம்பாலை,74,75,195,224,231.
232,252,257,276,279,289.
செம்பை வைத்தியநாத ஐயர்,
718,812.
செம்பொன்நல்யாழ், 263.
செம்பொன்னார் கோயில்
சம்பந்தம், 817.
செம்பொன்னார் கோயில்
தட்சிணாமூர்த்திபிள்ளை, 816.
செம்பொன்னார் கோயில்
ராமசாமிப்பிள்ளை,816.
செம்பொன்னார் கோயில்
ராஜண்ணா,817
செம்மங்குடி சீனிவாச
அய்யங்கார், 718,812.
செய்புள்வகை, 727.
செய்யுளோசை, 418.
செருந்தி, 402,409.
செல்லப்பா,வி,எ., 813.
செவ்வழி, 173,195,231,373,
375,389,402,788.
செவ்வழிக்கீதம், 280.
செவ்வழிபபண், 40,71,72,79,
94,387,480.
செவ்வழி நல்யாழ்'94,
செவ்வழிப்பாலை, 195,196,221,
232,276,279.
செவ்வழியாழ், 96, 183,
செவிநுகர் கலை, 18.
செவியுறை வாழ்த்து, 32.
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 145
செனாய், 565
சேக்கிழார், 297,298,374,441,
443,444,449,450,455,466,565
சேகண்டி, 352,
சேகண்டி அடித்தல், 352.
சேகுனாப்புலவர், 539,541,542.
சேதிராயர், 439.
சேதுராமன், எம். பி. என்., 517,
814.
சேந்தனார், 438
சேமக்கலம், 646.
சேயூர் முருகன் உலா, 645.
சேயூர் முருகன் பிள்ளைத்தமிழ்,
645.
சேர்ந்தாடல், 698.
சேலம் ரங்கதாஸ், 815.
சேலம் ஜெயலட்சுமி, 812.
சேவல்குளம் தங்கையா, 813.
சேவியர் குருசு, 576.
சேற்செம்பாலை, 276, 279.
சேறி சுப்பிரமணிய ஐயர், 718.
சேனாவதி, 720.
சேனாவரையர், 28.
சேஷ அய்யங்கார், 716.
சேஷகவி, 590.
சேஷகோபாலன், டி. என்., 812.
சைதன்யர், 713.
சைந்தவி, 697.
சைவசமய நாயன்மார், 707.
சொல்லகத்தியம், 206.
சொல்லொலி, 499.
சொற்கட்டு, 730.
சொற்சீர்வண்ணம், 81-85.
சோண்டி வேங்கடரமணய்யா, 717.
சோதிடக் கலை 256,257
சோம சிவன், 348.
சோமசுந்தரனார், பேரா. வே.,328
சோமதி மன்னன், 332.
சோமநாதர் ராகவிபோதம், 712.
சோமு, மீ, ப., 661, 731, 774,
787,824.
சோழபுரம் சுப்பையாபிள்ளை,815

சௌ இன மன்னர், 13.
சௌராஷ்டிரம், 373,598,601, 662,788,825.
சௌந்தரராஜன், 801
சௌந்தரராஜன், டி. எம்., 813.
சௌராஷ்டிரராகம், 555, 591.
ஞானசம்பந்தன், 363, 441.
ஞானசிவன், 348.
ஞானசௌந்தரியம்மாள் நாடகம் 576.
ஞான தாசன், 579.
ஞானாமிர்தசாகரம், 275.
டமருகம், 351, 352, 430.
டமாரம், 354.
டாயங்கள், 714.
டாயம், 724.
டிஸ்கோ இசை, 802.
டெல்பிக் இசைப்பாடல், 13.
டேவல், கே. பி., 820.
டைகர் வரதாச்சாரி, 718.
டோரியன், 12.
டோலக், 530, 701, 718, 811.
தக்கை, 247, 248, 337.
தக்கராகம், 338, 375, 388, 390, 401,402,409,410,412,415, 418,489.
தக்கேசி, 373,375,388,401,411 413,414,418,489,491,496,788.
தகுணிச்சம், 247, 248.
தகையொலி வீணை, 263.
தங்கப்பன், டி. எம்., 813.
தங்கப்பா, 579.
தங்கிணிக்கோட்டை முனி ரத்தினம், 818.
தசலிகை, 476.
தஞ்சாவூர்,596
தஞ்சாவூர் இலட்சுமணன், 814.
தஞ்சாவூர் சங்கரய்யர், 814.
தஞ்சாவூர் பெரியகோயில், 340.
தஞ்சாவூர் மராட்டிய மன்னர், 20.
தஞ்சாவூர் ஆபிரகாம் பண்டிதர், 819.
தஞ்சை உபேந்திரன், 814.
தஞ்சை சிவப்பிரகாசம், 814.
தஞ்சை சிவானந்தம், 814,
தஞ்சைப் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயக் கல்வெட்டு,348.
தஞ்சை மூர்த்தி,814.
தஞ்சை ராமமூர்த்தி, 814,
தஞ்சைவாணன் கோவை,39.
தட்சிணாமூர்த்தி,16.
தட்டளி, 353.
தட்டிசை, 212.
தட்டு, 457.
தட்டை,67,115,147,148.
தட்டைப்பறை, 132,148.
தட்டொலி, 114,119,352.
தடக்கை வீணை,319.
தடாரிப்பறை, 128,137,139, 140,141,236,247,263,267, 547,548.
தண்டகம், 596.
தண்டபாணி, ஜி.என் ,814.
தண்டபாணிசுவாமிகள், 707.
தண்டபாணி தேசிகர்,எம்.எம்., 15,812,
தண்டோரா, 146.
தண்ரணிசை, 273.
தண்ணுமை, 40,67,115,116, 117,118,144,148,156,192, 193,212,247,248,263,265, 272,320,323,327,328,330, 407,408,457,460,486,545 547,548.
தண்ணுமை ஆசிரியர், 190,191, 249.
தண்ணுமைப்பாணர், 156.
தண்ணுமைப்பாணி, 267.

தண்ணென் முரசு, 125,127.
தந்திரி, 437.
தந்திரிவீணை, 437.
தப்பட்டை, 702.
தப்படித்தல், 696.
தப்புக்கொட்டு, 702.
தப்புமேளம், 477,701,702.
தபலை, 476.
தபு, 476,477.
தபேலா, 530,702.
தம்பட்டம், 476.
தம்புரா, 349.
தமருகம், 247,436.
தமிழின்னிசை, 362.
தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம், 733,756.
தமிழ்க்காப்பியம், 556,569.
தமிழ்க்கீர்த்தனை, 734.
தமிழ்நாட்டுக் கலைகள், 2.
தமிழ்நாட்டுச் சிற்பங்கள், 355.
தமிழ்நாடகங்கள், 804.
தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், 663,797.
தமிழ்ப்பண், 258,346,371, 372,380,521.
தமிழ்ப்பற்றுணர்வு, 769.
தமிழ்மரபு, 216.
தமிழ்மாலை, 431.
தமிழகநாட்டுப்புறக் கலைகள், 671,686,687.
தமிழர் இசை, 12,18,19, 21,261,338,358,359,380, 408,469,478,525,561,565, 578,569,593,597,645,650, 658,659,695,705,718,725, 734,784,798,818,826.
தமிழர் இசைப்பணி, 809.
தமிழர் இசைமரபு, 408,580, 596,659,704.
தமிழர் இசையறிவு, 443.
தமிழர் இசையுணர்வு, 641.
தமிழர் கலைச்செல்வம், 185.
தமிழர் வாழ்வியல் கூறுகள், 260.
தமிழரின் பண்பாட்டுச் செல்வம், 663.
தமிழிசை, 13,18,19,166,209, 220,224,231,243,250,256, 362,369,385,387,404,442, 444,470,478,548,557,596, 663 699,704,706,707,708, 711,715,719,726,728,730, 731,762,785,786,825.
தமிழிசை இயக்கம், 370,786, 787.
தமிழிசை உணர்வு, 488,785.
தமிழிசைக் குறிப்புக்கள், 539.
தமிழிசைச்சங்கம், 73,373,376, 704,715,785,786,787,789, 791,792.
தமிழிசைச்சுவடு, 725.
தமிழிசைத் தொண்டு, 380.
தமிழிசை நிகழ்ச்சிகள், 787.
தமிழிசை நூல்கள், 19.
தமிழிசைப்பண்கள், 20,224, 370,376,379,384,401,435, 487,507,597,707,708,710, 714,823.
தமிழிசைப் பண்ணமைப்பு, 711.
தமிழிசைப்பாடல், 368,376, 733,793,797.
தமிழிசை மரபு, 185,40 ,404.
தமிழிசை மன்றம், 796.
தமிழிசை மறுமலர்ச்சி, 387.
தமிழிசையமைப்பு, 371.
தமிழிலக்கியம், 515.
தமிழின்னிசை, 362.
தமிழிசைவளர்ச்சி, 706.

தர்ச்சனி, 193.
தர்பார், 727,767.
தர்மாவதி, 523,721.
தரு, 589,596,599.
தருமபுரம் சுவாமிநாதன், 813.
தருஷ்டாஷ்டகம், 527.
தலைப்பாட்டுக்கூத்தி, 236.
தலைபோகு, 238.
தவண்டை, 476.
தவளாம்பரி, 721.
தவில், 120,476,546,547,700, 718,811.
தவில்கலைஞர், 817.
தவிலிசை, 6.
தளாங்கு, 730.
தளிச்சேரி, 317.
தழங்குரல், 116.
தழங்குரல் முரசு, 126.
தழங்கொலி, 325.
தழல், 148.
தழிஞ்சி, 97.
தழிஞ்சிப்பாடல், 59,60.
தற்கத்தரு பாடல், 647.
தற்கிழமை, 196.
தன்யாசி, 522,662,727,743, 756,799.
தன்னகாரம், 809.
தன்னி, 520,
தனபேரி, 476.
தனபேரிகை, 475
தனிநிலைவொரியல், 234
தனிப்பாடல், 433,579.
தனித்தினிப்பவை, 6.
தனுசு, 252,254.
தாண்டக இசைப்பாடல், 382.
தாண்டகம், 380.
தாண்டவ வேந்தன், 382.
தாதுவர்த்தனி, 721.
தாய்மொழிப்பற்று, 769.
தாயுமானவர், 359,467,468,
தாயுமானவர் பாடல், 550
தார், 337.
தாரநரம்பு, 196
தாரபாகம், 194,195.
தாரம், 194,166,206,208,233, 250,252,254,726,
தாராசுரம் கோயில், 354.
தாரை, 145,350,457,545, 547.
தாலாட்டிசை, 393.
தாலாட்டு, 697.
தாலாட்டுப் பாடல், 54, 662, 664.
தாழ்குரல்தண்ணுமை, 189, 249.
தாழ்தீங்குழல், 327,
தாழமுழவம், 265
தாழிசை, 33.
தாழிசைப் பாடல், 488,561.
தாளக்கட்டு, 14,187,209,228, 279,385,493,587,667,728, 793.
தாளக்கட்டை, 702
தாளக்கதிகள், 349.
தாளக்கருவிகள், 89,263,265, 357.
தாளக் குறிப்பு, 374
தாளக் கூறுபாடு, 189.
தாளங்கள், 402.
தாளச்சாதிகள், 729.
தாளச்சொற்கட்டுகள், 716.
தாளசமுத்திரம், 19.
தாளத்தட்டு, 113,114,193.
தாளநூல், 342
தாளப்பகுப்பு, 712.
தாளப்பிரிவு, 403.
தாளம், 188,222,351,352, 356,476,486.

தாளமிடுவோர், 353
தாளலட்சணம், 342
தாளலயக்குறிப்பு, 114.
தாளவகை, 19
தாளவகையோத்து, 19
தாளவமைப்பு, 492,707
தாளவறிவு, 297
தாளவாத்தியக் கருவிகள், 188.
தாளவாத்தியம், 730
தாளவாத்திய ஒலிகள், 730.
தாளவிசை, 9,43,90,132,141, 183,189,193,276,324,329, 334,348,470,472,473,474, 530,608,702,705,714,739.
தாளவிசைக் கருவிகள், 40,114, 117,128,129,131,136,142, 145,146,164,165,179,188, 209,247,248,292,324,325, 326,327,328,329,337,351, 386,406,457,473,474,475, 476,477,718.
தாளவிசைக்கலைஞர், 334.
தாளவுணர்வு, 46,728.
தாளவொலி, 114,476,677, 701.
தான்சேன், 713
தானரூபி, 720.
தானவர்ணங்கள், 793.
திடிமன், 547
திண்டிமநீளம், 545
திண்டிமம், 547,548.
திண்ணியம் வெங்கட்ராமய்யர், 814.
திண்பிணிமுரசு, 124.
திணைநிலைவரி, 204.
திணைமாலை நூற்றைம்பது, 171,172,177
திதியன், 93.
திப்பிய கீதம், 383
திபதை, 590,594,595,596, 599.
திமிலை, 247,248,337,351, 352,457,476,546 547,646.
திமிலைப்பறை, 145.
தியாகய்யர், 733.
தியாகராஜபாகவதர், 798,799, 813.
தியாகராஜர், 715,716,717, 723,732,786.
தியாகராஜன், டி. எம்., 718, 812.
திராவிட இசை, 713
திரிகடுகம், 170.
திரிகோணப்பாலை, 251,819
திரிபதை, 238.
திரிபாதம், 225.
திரிபுடை, 556,559.
திரிபுடைதாளம், 404,577.
திருஅருட்பா, 498.
திருஎருக்கத்தம்புலியூர் கோயில், 354.
திருக்கடையூர் சின்னையா, 817
திருக்கருவைப்பதிற்றுப் பத்தந்தாதி, 581
திருக்குருகை சடகோப ராழ்வார், 36.
திருக்குவளை அருணாசலம் பிள்ளை, 817
திருக்குறள், 180.
திருக்குறுந்தொகை, 381,382, 383,791.
திருக்கைலாயஞானஉலா, 234
திருக்கோகர்ணம் ரங்கநாயகி, 814.
திருக்கோத்தும்பி, 426.
திருச்சதகம், 423.
திருச்சந்தவிருத்தம், 405.
திருச்சாழல், 426.

திருச்சாளக் கிராமப் பாடல்கள், 398.
திருச்சி பத்மனாப அய்யர், 814.
திருச்சி ரவீந்திரன், 816.
திருச்சி லோகநாதன், 813.
திருச்சீரலைவாய், 488.
திருச்சூர் ராமச்சந்திரன், 812.
திருச்செந்துறை சந்திரசேகர், 345.
திருச்செந்தூர் நயினார், 818.
திருச்சேறை முத்துக்குமாரசாமி பிள்ளை, 817.
திருஞான சம்பந்தர், 361,364, 368,377,379,385,386,443, 451.
திருத்தாண்டகம், 373,381, 382,383,788,791.
திருத்தாளச்சதி, 384,791.
திருந்திய இசை, 678,328,426.
திருந்திய கருவி, 330.
திருத்தெள்ளேணம், 426.
திருத்தோத்திரம், 488.
திருநகரி நடேசம்பிள்ளை, 817.
திருநாவுக்கரசர், 364, 378, 380,381,444.
திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், 354,441,442,450,451,455.
திருநீலகண்ட நாயனார், 590.
திருநேரிசை, 381,383,791.
திருப்படையாட்சி, 421,429.
திருப்பதிகங்கள், 374.
திருப்பரங்கிரி, 488.
திருப்பரங்குன்றம், 106.
திருப்பல்லாண்டு, 392.
திருப்பனந்தாள் ஸ்ரீகாசிமடம், 381.
திருப்பாடல்கள், 507.
திருப்பாவை, 396.
திருப்பாம்புரம் சகோதரர், 816.
திருப்பாம்புரம் சாமிநாத பிள்ளை, 816.
திருப்பாம்புரம் சிவசுப்ரமணிய பிள்ளை, 812.
திருபுட, 524.
திருபுடதாளம், 729.
திருப்புகழ், 359,384.
திருப்புகழ் சந்தம், 730.
திருப்பூவல்லி, 426.
திருமங்கலக்குடிமுத்துவீராசாமி பிள்ளை, 803,816.
திருமண ஊர்க்கோலம், 808.
திருமதேவி, 282.
திருமருகல் நடேசபிள்ளை, 816.
திருமய்யம் பூவாலைக்குடி கோயில், 345.
திருமழிசை ஆழ்வார், 397,405.
திருமழிசை திருச்சந்தவிருத்தம், 404.
திருமால் வணக்கப்பாடல், 584.
திருமாலிருஞ்சோலை, 58.
திருமாலைப்பாடல், 397.
திருமாவளவன், 56.
திருமாளிகைத் தேவர், 433, 435,438.
திருமுக்கால், 791.
திருமுருகாற்றுப்படை, 98,99, 109,112,130.
திருமுறைகண்டபுராணம், 374, 790.
திருமெய்யம் கல்வெட்டு, 344.
திருமெய்யம் சிற்பம், 356.
திருமைலம்வஜ்ஜிரவேலு, 812.
திருயிந்தளூர் ஆலயம், 807.
திருவட்டாறு ஆதிகேசவப் பெருமாள் கோயில், 355.
திருவட்டாற்றுக் கோயில், 355, 357.
திருவடிக்கண்ணி, 504.

திருவண்ணாமலை, 345.
திருவனந்தபுரம் மணி, 812.
திருவெண்காடு சுப்பிரமணிய பிள்ளை, 816.
திருவாசக ஒளிநெறி, 429.
திருவாசகம், 9,264,265,358, 359,379,392,394,421,430, 43₄,583.
திருவாரூர் ஆலயம், 807.
திருவாரூர் இராமசாமிபிள்ளை, 651.
திருவாரூர் கருணையானந்த பூபதிகள், 565.
திருவாரூர்கோயில் நாதசுரம், 807.
திருவாரூர் கல்வெட்டு, 346.
திருவாரூர் நமச்சிவாயம், 812,
திருவாரூர் நான்மணிமாலை, 478
திருவாடுதுறை ஆதீனம், 727.
திருவாடுதுறை மடம், 809.
திருவாடுதுறை ராஜரத்னம் பிள்ளை, 816.
திருவாவினன்குடி, 98,488.
திருவாலங்காடு சுந்தரேசய்யா, 813.
திருவாலியமுதனார், 430,439.
திருவாளப்புத்தூர் கிருஷ்ண மூர்த்தி பிள்ளை, 813.
திருவாளப்புத்தூர் கலியு மூர்த்தி, 818.
திருவிசைப்பா, 384,398,430, 431,432,434,435,437.
திருவீடை மருதூர் கல்வெட்டு, 345.
திருவுடை மருதூர் மாலி, 817.
திருவிடைமருதூர் வீராசாமி பிள்ளை, 816.
திருவிராகப்பதங்கள், 79.
திருவிராகம், 489.
திருவிருத்தம், 381.
திருவிளையாடல் புராணம், 359, 440,441,445,448, 452,454,498,590.
திருவீழிமிழலை கோவிந்தராஜ பிள்ளை, 817.
திருவீழிமிழலைசகோதரர், 816.
திருவீழிமிழலை சுப்பிரமணிய பிள்ளை, 814.
திருவீழிமிழலை தக்ஷிணா மூர்த்தி பிள்ளை, 817.
திருவீழிமிழலை நடராஜ சுந்தரம் பிள்ளை, 816.
திருவுந்தியார், 426.
திருவுருவமாலை, 485.
திருவெங்கைக் கலம்பகம், 4 5.
திருவெங்கைக் கோவை, 483.
திருவெண்காடு, 348.
திருவெண்காடு ஜெயராமன், 812.
திருவெம்பாவை, 396.
திருவெழுந்தூர் வேணுகோபால் பிள்ளை, 817.
திருவேரகம், 58.
திருவையாறு இசைக்கல்லூரி, 795.
திருவையாறு கல்வெட்டு, 346.
திரைப்படம், 680,705,798.
திரைப்படப் பாடகர், 813,
திரையரங்கு, 799.
திரையிசை, 802.
திரையிசைப்பாடல், 763,800.
திரைலோக்கிய சுந்தரம், 434.
தில்லைக் கண்ணன், 807.
தில்லைக் கூத்தன், 348.
தில்லை விடங்கன் நொண்டி நாடகம், 641.
திவ்வியப்பிரபந்தகாலம், 404,

திவ்வியபிரபந்தம், 408,432, 435.
திவ்வியமணி, 721.
திவிட்டநம்பி, 307.
திறத்திறம், 231,277,450, 715.
திறம், 23,276,450.
தினமணி, 805.
தினமணிகதிர், 805.
தினமணி சுடர், 805.
தினமலர், 805.
திஸ்ரஏகம், 741.
திஸ்ரம், 403,524,678,689,729.
தீங்குழல், 67,108,177,178, 437.
தீங்குழல் ஆம்பல், 115,148.
தீஞ்சொற்பனுவல், 479.
தீந்தொடை நரம்பு, 97.
தீந்தொடை மகரவீணை, 261.
தீந்தொடையாழ், 27.
தீபம் செய்தல், 528.
தீரசங்கராபரணம், 256,522, 721.
தீவுகள் கரையேறுகின்றன, 782,783.
துக்கடா, 785.
துக்கடாக்கள், 602.
துக்கடா பாடல், 601.
துக்கம், 231.
துடி, 40,138,182,183,247, 334,337,407,430,457,460, 476,486,537,545,547,548, 646.
துடியர், 810.
துடியன், 154.
துடுக்குநடை, 694.
துடுக்குப் பாடல் முறை, 694.
துடுமை, 247,248,
துணங்கைக் கூத்து, 61.
துணங்கைப் பாடல், 61,62.
துணி புத்தூக்கு, 234.
துணைக் கருவி, 326.
துத்தம், 173,207,250,252, 254,316,726.
துத்த நரம்பு, 196.
துத்து காரம், 809.
துந்துபி, 436,457,475,476,646,
தும்புரு, 354,356,406,408.
தும்புரு நாரதர், 349.
துருவம், 403,524,729.
துருவை, 211.
துரை, 194.
துரையப்ப பாகவதர், 815.
துலாம், 254,256.
துவாரம், மங்கத்தாயாரு, 814.
துவாரம் வெங்கடசாமி நாயுடு, 813.
துளைக் கருவி, 89,214.
துளைக் கருவிகள் 105.
துளைமிகு குரலிசை, 323.
துன்ப விசை, 405.
துன்பவிசைப்பாடல், 684,
தூக்கணம் கருவி, 294.
தூக்கு, 19,187,190,191,234, 298, 456.
தூங்கிசை, 225.
தூங்கு கொளை முழவு, 120.
தூபம் செய்தல், 528.
தூம்பி, 111.
தூம்பு, 105,110,114,141.
தூரி, 337.
தெண்கண் மாக்கிணை, 134.
தெண்கிணை, 135.
தெண்கண்கிணை, 136.
தெம்மாங்கு, 658,681.
தெம்மாங்கு இசை, 682.
தெம்மாங்கு பாடல்கள், 682.
தெய்வகீதம், 303.

தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர், வே. ரா. 222.
தெய்வநல்யாழ், 264,270,279.
தெய்வநாயகம், 579.
தெய்வப் பேரியாழ், 263.
தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாடல், 202.
தெய்வ வரவழைப்புப் பாட்டு, 700.
தெருக்கூத்து, 690,691,702.
தெருக்கூத்துப்பாடல், 689.
தெருட்டல், 226.
தெலுங்கு, 20.
தெலுங்குப்பாடல்கள், 785.
தென்னாட்டு இசை, 709,713, 783.
தென்னிந்திய இசை, 709.
தேகை, 522.
தேசாட்சரி, 54,522.
தேசி, 187,345,521,522.
தேசிக்கூத்து, 21.
தேசிகம், 190,191.
தேசிக விநாயகம் பிள்ளை, 754, 786.
தேசிய நடிகம், 651.
தேசியப் பாடல்கள், 651
தேசிய ரஞ்சனி, 769
தேம்பாவணி. 569,570,572,576
தேசிய கீதங்கள், 746,747
தேர்ந்தேனேயென்கண்ணி, 492
தேரோட்டப் பாடல், 667
தேவக்கிரி, 520,522
தேவகீதம், 272
தேவகோட்டை நாராயண அய்யங்கார், 814
தேவமனோகரி, 793
தேவபாணி, 188,225,234,235 236.
தேவவிருடி நாரதன், 220
தேவன் சாத்தன், 344
தேவராட்டம், 701
தேவார இசை, 359,376.
தேவார ஓதுவாமூர்த்திகள் சங்கம், 796.
தேவார ஓதுவார், 796.
தேவார காலம், 360,365,371, 372,380,386,387.
தேவாரத் திருமுறை, 374.
தேவார நாமம், 715.
தேவாரப் பண்கள், 372,375, 715,796,821.
தேவாரப் பாடல், 7,360,369, 371,372,373,375,377,380, 384,385,386,402,426,428, 430,711,788.
தேவாரம், 20,261,358,359, 365, 367,370,374,385,398, 402,405,433,435,437,704.
தேவாரவியல், 820.
தேவாளி, 231.
தேவி கருமாரி புராணம், 508.
தேவியின் கீர்த்தனங்கள், 753, 755.
தேவுடு ஐயர், கே. எஸ்., 650, 816.
தேனுகா, 720.
தை நீராடல், 56.
தைவதம், 196,243,726.
தையார் சுல்தான் நாடகம், 560.
தைவ சந்தம், 521, 522.
தொகையறா, 752.
தொடரொலி, 10.
தொண்டகம், 334,457.
தொண்டகச் சிறுபறை, 131, 132.
தொண்டகப் பறை, 40,128.
தொண்டகப் பறை சீர், 129,130.

தொண்டரடிப் பொடியாழ்
வார், 397, 407.
தொண்டை, 646.
தொல்காப்பிய நூற்பா, 24.
தொல்காப்பிய நூற்பா, 25.
தொல்காப்பியம், 11,18,20,
21,22,23,24,25,26,27,41.
தொல்காப்பியர், 26,28,29,30,
31,32,33,37,38,40,41,54,
154,225,826.
தொலைக்காட்டி, 797.
தொழிற் பாடல்கள், 677.
தொழுகைப் பாடல், 54.
தொன்னூல், 226.
தோட்டுக்காரி அம்மன் கதை,
693,694.
தோடயப் பாடல், 591.
தோடி, 224,231,276,400,
401,402.
தோடி ராகம், 502,504,521,
557,576,605,654,662,716,
717,727,756,794.
தோமால், 460.
தோவாளை சுந்தரம் பிள்ளை,
813.
தோற் கருவி, 89,128,144,
145,156,162,214,222,226,
247,330,351,353,354,477,
487, 696.
தோரிய மகளிர், 210.
நகரப்படலம், 572,574,575.
நகரா, 565,
நச்சினார்க்கினியார்,23-25,27,
34,35,37,72,119,295,301,
நட்டராகம், 72,375,388,390,
401,412,416,417,419,435,
439,495,496,497.
நட்டராகப்பண், 488.
நட்டப்பாடை, 375,388,390,
401,402,409,411-413,416,
489,490,495,497.
நட்டுவனார், 696.
நட்டுவாங்கச் சொற்கள், 730.
நடபயிரவி, 522, 721.
நடவுப்பாட்டு, 662.
நடவுப்பாடல், 698.
நடராஜன், 813.
நடராஜன், அ. லெ., 221.
நடராஜன், ஏ. கே,சி., 817.
நடராஜ சுந்தரம், 795,816.
நடராஜன் ஓதுவார், 796.
நடனம், 188.
நடிப்புக்கலை, 650.
நடிப்புக் கலைஞர், 650.
நடேச கிராமணியார், 655.
நடேசபிள்ளை, 809.
நடேச பிள்ளை, 817.
நடைதாளம், 699.
நடையொத்து, 410,411.
நண்ணிய குறும்போக்கு, 197.
நந்தனார் சரித்திரக்
கீர்த்தனை, 596,604,744.
நந்திகேசுவரர், 342.
நந்திகை, 436.
நப்பண்ணனார், 87,
நபிகள் நாயகம், 533,564.
நபி பட்டம்பெற்ற படலம்,
532.
நம்பி ஆரூரர், 431.
நம்பிக்கைகள், 4.
நம்பியாண்டார் நம்பி, 374,
375.
நமது செல்வம், 824.
நயவொலி, 119.
நரகெச மேளம்,529.
நரம்பிசை, 199,223.
நரம்பிசைக் கருவிகள், 105,349.

நரம்படைவு, 233.
நரம்பின்மறை, 24,
நரம்புக்கருவி, 89,163,214, 226.
நரம்புறுதானம், 323,324.
நாராயணி, 520.
நல்ல சமாரித்தன் உவமை, 576.
நல்லச்சுதனார், 55,86,87.
நல்லந்துவனார், 86,87.
நல்லழிசியார், 87.
நல்யாழ், 97,315.
நல்லிசை, 17,59,511,513, 523.
நல்லிசைப்பண், 367.
நல்லியம், 338.
நல்லியாழ், 92,98.
நல்லியாழ் வித்தகன், 263.
நல்வழுதியார், 86.
நல்லையூர் கிழார், 92.
நலுங்குப்பாடல், 697,776.
நவநீதம், 721.
நவநீதம், டி. ஆர்., 815.
நவரி, 529.
நவரோசு, 373,602,662,788, 789,790.
நவுளி, 547.
நளகிரி, 307,
நற்றிணை, 66,73,93,115, 116,119,145,147,150, 156,292,333.
நன்னறையூர்நின்றநம்பி, 39.
நன்னாகனார், 55, 86.
நாகசாமி, டி.ஏ., 650
நாகபட்டினம் வேணுகோபால பிள்ளை, 816.
நாகர்கோயில் முத்தப்பா பாகவதர், 812.
நாகநந்தினி, 721.
நாகராகம், 231.
நாகராஜன், வி.,815.
நாகனார், 55,86.
நாகார்ஜுனகொண்டா, 356.
நாகூர் அம்பிஅய்யர்,814.
நாகூர்புராணம், 547, 548.
நாச்சியார் கோவில் ராகவ பிள்ளை, 817.
நாசிகபூஷணி, 721.
நாட்டம், 401,402,410,411, 414,417.
நாட்டியசாஸ்திரம், 712
நாட்டியஜதிகள், 716.
நாட்டுப்பாடல்கள்,663,697,738.
நாட்டுப்படலம்,570,571,575.
நாட்டுப்பற்று. 650.
நாட்டுப்பற்றுப்பாடல்,650.
நாட்டுப்புறஇசை, 20,656, 689,699,703,776,823.
நாட்டுப்புறக்கவிஞர், 671.
நாட்டுப்புறக்கலை,183,691.
நாட்டுப்புறச்சந்தம், 678
நாட்டுப்புறச்சிந்தனை, 674.
நாட்டுப்புறத்தெய்வம்,691
நாட்டுப்புறப்பண்,696.
நாட்டுப்புறப்பாடல், 273,307, 394,426,660,661-669,678, 681,689,691,695-698,731, 797,806.
நாட்டுப்புறப்பாடலமைப்பு,505.
நாட்டுப்புறப்பாடலிசை, 695, 738,762,782.
நாட்டுப்புறமக்கள், 692,693, 695.
நாட்டுப்புறமரபு, 186.
நாட்டை, 521,522,717,723.
நாட்டைக்குறிஞ்சி, 727,799.
நாட்பறை, 248
நாடக அமைப்பு, 602

நாடக இசை, 643,653.
நாடகவுணர்வுப்பாடல், 395.
நாடகக் கலை, 185.
நாடகக்கீர்த்தனை, 540,581, 589,591,604,906.
நாடகச்செய்யுள், 38.
நாடகத்தன்மை, 669.
நாடகநடிகர், 752.
நாடகப்பாடல், 650,652,655, 656,659.
நாடகபிமானி, 785.
நாடகப்பிரியா, 276,522,720.
நாடகமன்றம், 797.
நாடகமேடை, 651.
நாடாச்சுருள்கள், 806
நாடோடிஇலக்கியம், 675.
நாண்முழவு, 248.
நாதகீதம், 383.
நாதசுவரஇசை, 192.
நாதசுவரம், 387,429,482, 485,486,576,700,718,727, 811.
நாதசுவரக்கச்சேரி, 808.
நாதசுவரக்கலைஞர், 807,816.
நாதசுவரமேதை, 727.
நாதசுவரக்கலைஞர் ராஜ ரத்னம், 786.
நாதத்தத்துவம், 550.
நாதநாமக்கிரியை, 373, 557, 604,662,697,736,748,788.
நாதநாமக்கிரியைராகம், 502. 557.
நாதப்பலகை, 701.
நாதப்பெருக்கு, 582.
நாதப்பெரும்பறை, 429.
நாதமாகிய நல்லிசை, 511,
நாதயிசைநாயகி, 511.
நாதயோகம், 16.
நாதவித்வம், 717.
நாதவுணர்வு, 550,551,
நாதாந்தசாரம், 551.
நாமக்கல்கவிஞர், 769,786.
நாமக்கல்சிற்பம், 356.
நாமகிரிப்பேட்டைகிருஷ்ணன், 817.
நாமநாராயணி, 523, 721.
நாமவழி, 713.
நாமாவளிகள், 503.
நாயக்கர் ஆட்சிகாலம், 785.
நாயன்மார்கள், 786.
நாரதகீதக் கேள்வி, 267.
நாரதசிக்ஷை, 267
நாரதர்பனுவல், 350.
நாரதமுனிவர், 216.
நாராயணஅய்யர், ஏ., 815.
நாராயணசாமி, டி. வி., 1.
நாராயணதீர்த்தர், 713,716.
நாராயணசாமி ஐயர், 74.
நாராயணசாமி பிள்ளை, சி.பி., 817.
நாராயணசாமி பிள்ளை,தி.மு., 787.
நாலடியார், 180, 183.
நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தம் 358,359,379,391,392,393, 398,401,402,403,521,688, 704,711,717.
நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தப் பண்கள், 790.
நாலிசை, 719.
நாலிசைப்பண், 42.
நாவாய்ப்பம்பை, 40,
நாவாய்முரசு, 127
நாவுக்கரசர், 382,384,386.
நாள்முரசு, 114.
நாளிதழ்கள், 805.
நாழிகைப்பறை, 247,248.
நாற்பெரும்பண், 231, 276, 279,

நான்கிசைப்பண், 13,
நான்கெண் திருபுடை, 794.
நான்மணிக்கடிகை, 170, 173, 292.
நான்மறைப் பாடல்கள், 404
நிசாதம், 196,247,248.
நிடாதம், 246.
நிராமயக்கண்ணி, 553,554.
நிருத்தம், 188.
நிருத்தானுகம், 188.
நிலப்பறை, 137.
நிலைவரி, 201.
நிவப்புத்துக்கு, 234.
நிறமரபு, 225.
நிஷாதம், 726.
நீடாமங்கலம் கிருஷ்ணமூர்த்தி பாகவதர், 716.
நீடாமங்கலம் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை, 817.
நீண்டொலித்தல், 24.
நீத்தல் விண்ணப்பம், 427.
நீதிமதி, 721.
நீராடல் பாடல், 395.
நீலகண்டசிவன், 767,768,795.
நீலகேசி, 260,308,334.
நீலாம்பரி, 373,662,679,697, 727,788.
நீலாம்பரிராகம், 393,504,664.
நீலா, 815.
நுண்கலை, 280.
நுண்ணீர் ஆகுளி, 144.
நூற்றுமூன்று பண்கள், 196.
நூற்றைம்பது, 1[illegible]3.
நெகிழொலி, 193.
நெட்டிசைச்சுரங்கள், 172.
நெடுந்தாண்டகம், 382,
நெடுநல்வாடை, 113.
நெடும்பாடல், 693.
நெடுவங்கியம், 105.
நெடுவெண்பாட்டு, 32,222.
நெய்தற்பறை, 248,307,308.
நெய்னாமுகமது பாவலர், 556, 565.
நெயினா முகம்மது லெப்பை, 564.
நெல்லரிகிணை, 40.
நேர்பாடல், 423.
நேரிசை, 380,382,
நையாண்டி, 677.
நையாண்டி மேளம், 700,701.
நைவளப்பண், 79.
நைவளம், 72,401,402,415.
நொடிதருபாணி, 142.
நொண்டி, 581.
நொண்டிச்சிந்து, 599,600, 737,746.747.
நொண்டி நாடகம், 643,644.
நொண்டி நாடக இசை, 643.
நோதிறம், 86, 231.
பரகர்ணம், 342
பக்கப் பாட்டுக்கவர், 347.
பக்கிரிசாமி, ஆர்.வி., 815.
பக்குடுக்கை நன்கணியார், 121.
பக்தி இசை, 431.
பக்தி இசைப் பாடல்கள், 13, 504.
பக்தி இயக்கம், 711.
பக்தி இலக்கியங்கள், 261,358.
பக்திக் கால இலக்கியங்கள், 525.
பக்திக் கால பண்ணமைப்பு, 402.
பக்திக் காலம், 707,
பக்திப் பாடல், 431.
பக்திப் பாடல்கள், 501, 713, 746,749,756.
பக்திப் பாடலிசை, 360.

பக்திப் பாவலர், 509.
பக்தி ராகங்கள், 717,
பக்த சேதா, 798.
பகர் குழல் பாண்டில், 147.
பகவத் சிங், 752.
பகை நரம்பு, 207.
பங்களா, 521,522,
பச்சையப்பன் கல்லூரி, 786.
பஞ்ச தாளங்கள், 728.
பஞ்ச நதீஸ்வரர் கோயில், 346.
பஞ்ச பாரதீயம், 220,711.
பஞ்சமம், 196,231,246,373, 375,389,390,401,411,414, 416,435,438,439,489,495. 497,496,726,788.
பஞ்சமப் பண், 434,488.
பஞ்ச மரபு, 19,145,222,225, 226.
பஞ்சமா சப்தம், 345.
பஞ்சமா பாரதியம், 19.
பஞ்சமுக வாத்தியம், 807.
பஞ்ச வாத்தியம், 529.
பஞ்சாசாரியர், 268,347,348.
பஞ்சுரப்பண், 79,
பஞ்சுரம், 40,73,401,412, 416
பட்டம்மாள், டி.கே., 718,812.
பட்டாலகன் காமரப் பேரரை யன், 346.
பட்டியம், 523.
பட்டினப்பாலை, 153.
பட்டீசுவரம் கோயில், 356.
படக இசை, 352.
படகம், 247,248,457,476, 646.
படகோட்டி, 80 .
படமஞ்சரி, 521, 522.
படலிகை, 334, 337.
படுகண் சூகுளி, 143.
படுமலை, 157.
படுமலைப் பண், 74,75,79.
படுமலைப் பரலை, 75,
படுமலைப் பாலை, 195, 196, 232,279.
படுமாலைப்பாலை, 224,233, 276,
படைப்புத் திறன், 1.
படைப்பு வரி, 203, 204.
படை முரசு, 538.
பண், 40.
பண் அமைதி, 19.
பண் அமைவு, 169.
பண் ஆராய்ச்சி, 373
பண் சுமந்த இனிய இசை, 371.
பண்டாரமும்மணிக் கோவை, 478,481.
பண்டிதர் வளர்க்கும் இசை, 825.
பண்ணத்தி, 35,38.
பண்ணமா வீணை, 385.
பண்ணமைதிகள், 451.
பண்ணமைந்த பாடல், 422.
பண்ணமை நல்லியாழ், 264, 276.
பண்ணமைப் பாடல்கள், 376.
பண்ணமைப்பு, 13,18,19,36.
பண்ணமைப்பான், 181.
பண்ணமைப்பு, 225,231,259, 298,344,379,395,408,452, 472,585,661,662,707.
பண்ணமை முழவு, 141,248.
பண்ணமைப்பு முறை, 402, 450.
பண்ணல், 197.
பண்ணவனார், 529.
பண்ணற்ற பாடல், 607.

பண்ணறிவு, 297,365.
பண்ணார்ந்த வீணை, 386.
பண்ணார் முழவு, 386.
பண்ணார் பாடல், 368.
பண்ணாராய்ச்சி, 8,287,789.
பண்ணாராய்ச்சிக் கூடம், 788.
பண்ணாராய்ச்சி மகாநாடு, 788,790,791.
பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகள், 788.
பண்ணிசைக் கருவிகள், 40, 79,89,164,165,169,174,176, 189,191,192,195,223,228, 238,265,292,311,318,320, 328,386,406,408.
பண்ணிசை, 9,43,88,90,104, 114,133,276,277,283,284, 285,299,302,312 321,326, 370,375,379,380,387,404, 428,441,483,490,492,515, 517,533,570,607,705,739,
பண்ணிசை ஆய்வு, 373.
பண்ணிசைப்பு, 233.
பண்ணிசைக் கொம்பு, 350.
பண்ணிசைக் குறிப்புகள், 570.
பண்ணிசைத் தன்மை, 377.
பண்ணிசைப் படிவங்கள், 370.
பண்ணிசைப் பாக்கள், 380.
பண்ணிசைப் பாடல்கள், 398, 426,442,488,515.
பண்ணிசையார், 369.
பண்ணியல், 231,232,450, 715,820.
பண்ணியல் திறம், 276.
பண்ணியல் பாடல், 367,372, 376.
பண்ணியல்பு, 297.
பண்ணியாழ், 286,317,385.
பண்ணியாழ் கரணம், 327.
பண்ணில் ஓசை, 369.
பண்ணில் பாடல், 369.
பண்ணின் அழகு, 171.
பண்ணின் இசை, 369.
பண்ணின் இன்மொழி, 396.
பண்ணின் இனிமை, 171.
பண்ணின் தமிழிசை, 369.
பண்ணின் நேர், 369.
பண்ணின் சிறப்பு, 172.
பண்ணின் பயன், 171.
பண்ணீர்மை, 193. 232, 343 484.
பண்ணுணர்வு, 176, 476.
பண்ணுநிலைகள், 189.
பண்ணு மூன்று, 368.
பண்ணூறு நான்மறை, 401.
பண்ணொலி, 11,171,275.
பண்தாழ் இன்னிசை, 369.
பண் நாயகன், 516.
பண் நான்கு, 368.
பண் பாட்டுத்தன்மை, 1.
பண்பாட்டு மேன்மை, 3.
பண்புநள்ளாறேத்து பாடல், 377.
பண் பொருத்தம், 172.
பண்போல்கிளவியர், 171.
பண்முழவு, 385.
பண்முறை தவறல், 280.
பண்மை, 169.
பண்யாழ், 90,133,160,268.
பண்வகைகள், 790.
பண் வரி விளக்கம், 19.
பணவம், 545,546,547.
பணிகொடை நரம்பு, 97.
பணிலமும், 325.
பணைமுழவு, 350.
பணை வாசிப்பான், 351.
பத்திமை பாடல்கள், 372 377.
பத்திய வண்ணம், 225.
பத்துவராளி, 373.

பத்ராசலம் ராமதாசர், 713.
பதங்கள், 558,559,793,794.
பதஞ்சலி முனிவர், 145.
பதஞ்சலி வியக்கிரபாதர், 517.
பதலை, 133,141,476,646.
பதங்கள், 565.
பதிவுகாரர், 348.
பதிவு நாடாக்கள், 805.
பதிற்றுப்பத்து, 59,60,75,77 97, 110,112,113,118,125,137, 141,157,161,583,
பதிற்றுப் பத்துப்பாடல்கள், 402.
பதினாலு கோவை, 193.
பதினாறு படலம், 201.
பதினெண் கீழ்க்கணக்கு, 20, 171,178,180,183,184,260, 261.
பதினோராடல், 187.
பதுமாபதி, 270,271,280.
பந்தநல்லூர் அய்யாக்கண்ணு, 809.
பந்தலு மோடரிமைக்கணுமை, 345.
பந்தனைநல்லூர் வீராசாமி பிள்ளை, 816.
பந்துவராளிராகம், 555,585, 788.
பம்பை, 145,146,337,354,457, 546,547,574,700,701.
பயனற்ற பொழுதுபோக்குகள், 2.
பயாபதி, 331.
பயாபதி மன்னன், 304,334.
பயிரவி, 52,277,521,522,717, 788.
பயிரவி ராகம், 799,809.
பரஞ்சோதி முனிவர், 498.
பரணர், 57.
பரணி இலக்கிய நூல், 261.
பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், 730.
பரத முனிவர், 712.
பரநாத வடிவம், 9.
பராபரக் கண்ணி, 554.
பரம்பொருள்கண்ணி, 492.
பரம சிவானந்தம், அ.மு., 699.
பரமப் பிரகாசம், 489.
பரமோகம், 192.
பராசக்திப் பாடல், 674,749.
பரிசில் பெறுநிலை, 158.
பரிந்துருகும் வணக்கம், 34.
பரிபாடல், 13,33,34,35,36,54, 55,56,58,59,65,76,86,95, 108,126,152,159,302,366, 403,786.
பரிவட்டணை, 197,198.
பரிவாதனி, 343.
பல்லடம் வெங்கட்ரமணராவ், 816.
பல்லவி, 500, 501,556,589,591, 593,647,648,658,689.
பல்லவி சுப்பையா பாகவதர், 812
பல்லாண்டிசை கூறு பத்தர்கள், 363.
பல்லாண்டு பாடல், 304,392, 393, 432.
பல்லிசை, 275.
பல்லியக் கோடியர், 164.
பல்லியம், 17,51,110,272,338, 546,574.
பல்லொலி, 250.
பலகிரி, 448.
பலகையிட்ட படலம், 447.
பலவகைக் கூத்து, 187.
பலிகெழுநல்யாழ், 264.
பலித்தானாத சுமான்கொடை படலம், 547.
பவப்பிரியா, 522, 721.
பவளக்கொடி, 655.
பவளக்கொடி நாடகம், 657.

பலிபெறு முரசு, 124.
பள்ளிசை, 584.
பள்ளில் இசை 583.
பள்ளின் இசைத்தன்மை, 584.
பள்ளு, 581,584.585,599.
பள்ளு நாடகம், 747.
பள்ளுப்பாட்டு, 747.
பளாங்கு, 730.
பழக்க வழக்கங்கள், 4.
பழக்க வழக்கச்சீர்மை, 3.
பழஞ்சுரம், 401,402.
பழந்தக்கரப் பண், 377.
பழந்தக்கராகப் பாடல், 378, 406.
பழந்தக்கராகம், 375,376, 383, 389,401,410,411,413, 415,416,417,418,719, 789.
பழந்தமிழ் பண்புகள், 726.
பழந்தமிழிசை, 363,792.
பழம் பஞ்சுரப் பண், 488.
பழம் பஞ்சுரம், 373,375,389, 390,401,412,413,417,488, 489,495,496,497.
பழமொழி நானூறு, 179,182.
பறை, 9,137,145,161,163, 164,179,180,263,265,333, 385,386,430,437,476,486, 544,546,575.
பறை முழக்கம், 129.
பறையறைதல், 333
பறையறைவார், 179.
பறையன், 154.
பறையிசை, 540.
பறையிசை அருவி, 45.
பறையொலி, 127,132,179, 282.
பறை வினைஞர், 153.
பன்னிரண்டு சுரங்கள், 723.
பன்னிரு பாட்டியல், 222.
பன்னிரு பாலை, 196.
பன்னீராயிரம் பண்கள், 707.
பனிநீர் இன்னிசை, 47.
பனுவற் பாணர், 154.
பஜகோவிந்தப்பாடல்கள், 706
பஜகோவிந்தம், 706.
பஜனை படதி, 713.
பஜனைப் பாடல்கள், 713.
பாகப் பிரிவினை. 764.
பாகம், 247.
பாகவத இசைச்செல்வம், 706.
பாசண்ட சாத்தான், 284.
பாஞ்ச சன்யம், 436.
பாட்டியர், 165.
பாட்டிசை, 104,199,276,288, 289.
பாட்டுக் கச்சேரி, 808.
பாட்டும் பண்ணும், 19.
பாட்டு வகைகள், 32.
பாட்டு வண்ணம், 29.
பாட்டொலி, 171.
பாடல் கலைஞர், 215.
பாடல் முறைகள், 188.
பாடலமைப்பு, 19,34,506, 507,581,642,694.
பாடலாசிரியர், 249.
பாடலிசை, 6,211, 304.360, 519,573,661,663,657,744.
பாடலிசைப் பாணர், 159.
பாடலுணர்வு, 552.
பாடலெடுப்பு, 472.
பாடற்பண்பு, 19.
பாடற்பாணி, 275.
பாடாண் திணை, 309.
பாடி தமிழர் இசை, 559.
பாடின பாணி, 161.
பாடினி, 48,76,92,155,159, 160,165,442,452.
பாடினியார். 56,65,810.
பாடும் தொண்டர்கள், 506.

பாடைப்பாடல், 327.
பாண்டரங்கம், 515.
பாண்டி, 263,337.
பாண்டில், 143, 146,147,327.
337,486.
பாண்டில் தண்ணுமை, 324,
பாண்டு மேளம், 579,700.
பாண்மகள், 159.
பாண்மகன், 183,184.
பாணபத்திரன், 453.
பாணர், 39,56,59,65,76,90,
97,102,139,140,141,153,
156,161,165,214,215,283,
305,346,404,452,454,480,
646,810.
பாணர்கள், 60,115,157,452,
பாணன், 72,91,92,93,103,
154,155,160,182,183,213,
314.315.
பாணர் கோமகன், 453.
பாணர் யாழ், 118.
பாணரின் யாழ், 49.
பாணர் யாழின் நீங்குழல், 48.
பாணரின் பாடல், 305.
பாணைப் பதுவு, 98.
பாணி, 161,187,190,191,
202,267,298,303,374,450.
பாத்துப வண்ணம், 225.
பாத்திமா திருமணப் படலம்,
530,535.
பாதகாணிக்கை, 765.
பாப் இசை, 802.
பாப்பாவினம், 36.
பாப்பாவெங்கடராமய்யா, 813.
பாபநாசம்சிவன், 800.
பாபிலோனியா, 14.
பாம்பன் சுவாமிகள், 359,487,
490,491,492,493,494.
பாம்பன் சாமி பாடல்கள்; 379.
பாம்புரட்டிச் சித்தர், 642.
பார்த்தசாரதி நா., 774.
பாரசீக இசை, 713.
பாரதக் கதை, 677.
பாரத தேவியின் திருத்
தசாங்கம், 743.
பாரதிதாசன், 758,760,761.
பாரதியார் பாடல், 672,738,
742,743,744.
பாரணை, 229.
பால்வீதி, 780.
பாலக்காடு குஞ்சுமணி, 814.
பாலக்காடு மணி அய்யர், 814.
பால காண்டம், 554.
பால கோபாலா, 717.
பாலசுப்ரமணியம் எஸ்.பி., 813.
பாலசுப்ரமணியம் ஸ்ரீ. என்.,
799,812
பாலமுரளிகிருஷ்ணா, 718,725,
812.
பாலமாட்சிப்படலம், 573,575.
பாலமணி அம்மாள், 650.
பாலை, 75,77,173,193,195.
பாலைத்திரிபியல், 820.
பாலைநிலை, 189.
பாலை நிலப்பறை, 137.
பாலைப்பண், 48,60,72,73,
76,79,94,96,211,231,284.
பாலை யாழ், 40,72,75,86,
231,343,401,402,412 413,
417,418.
பாலை யாழ்ப்பாட்டு, 385,
பாலை யாழெழாடு, 386.
பாவநி, 721.
பாவமைப்புச் செம்மை, 377.
பாவிசை, 6.
பாவிசைப்பண், 42.
பாவியல் பாடல், 376.
பாவைக் கூத்து, 702.
பாளையங்கோட்டை இசை
மன்றம், 796.

பானை வாத்தியம், 576.
பாஸ்கரதாஸ், 651,657,751,752
பாஸ்கரதாசர் பாடல்கள், 750.
பிங்கல நிகண்டு, 294.
பிங்கலம், 142,240.
பிச்சுமணி, ஆர், 814.
பிசி, 37.
பிடாரம் கிருஷ்ணப்பா, 812.
பிடாலும், 579.
பிடில், 20,718.811.
பிண்டி, 19.
பிணப்பறை, 121,180.
பிணையல், 19.
பித்தூமத்தர், 55,86.
பித்துக்குளி முருகதாஸ், 813.
பிதூகரஸ், 13.
பியந்தை, 401,402,417,418.
பியந்தைக் காந்தாரம், 375, 388,389,390,402,489,497.
பியாக், 601, 741.
பியாகடை, 727.
பிரகலை, 211.
பிரச்சோதன மன்னன், 268.
பிரச்சோதனன், 270,282,332.
பிரஞ்சு இசை, 579.
பிரஞ்சு பாடல், 579.
பிரதர்சனி, 713.
பிரதிமத்திமகர்த்தாக்கள், 720.
பிரதிமத்திமம், 721.
பிரதிமத்திம மேளங்கள், 722.
பிரபஞ்சம் சீதாராம், 815.
பிரபந்தங்கள், 714.
பிரபந்தம், 724.
பிரபந்தவுரு, 188.
பிரபுலிங்க லீலை, 486.
பிரம சுந்தர முனிவர், 282.
பிரார்த்தனை, 492.
பில்லிமங்கலம்ஆகமசீலீஸ்வரர், 345.
பிலகரி, 697,727,743.
பிள்ளைச் சிறு விண்ணப்பம், 500.
பிள்ளைத் தமிழ், 581.
பிள்ளைத் தமிழில் இசை, 607.
பீர்முஹம்மது சாகிபு ஒலியுல்லா, 565.
பீர்முகம்மது பாவலர், 565.
பீலி, 546, 547.
புகழிசை, 8.
புகழேந்திப் புலவர், 681.
புகார் நகர், 311.
புணர்புரி நரம்பு, 97,141.
புத்தபெருமான் சிந்து, 737.
புதுக்கவிதை, 778.
புதுக்கோட்டை, 341.
புதுக்கோட்டை எஸ். மகாதேவன், 815.
புது குஷ்ஷரம், 542,544,547.
புது குஷ்ஷரம் காப்பியம், 539.
புரந்தரகம், 714.
புரந்தரதாசர், 713,714,715, 716, 786.
புராணக் கதைகள், 689,693.
புராண நாடகங்கள், 620,651.
புருடோத்தம நம்பி, 431,439.
புல்லாங்குழல், 179,291,406, 441,455,485,486,701,702, 718,779,783,784,811.
புல்லாங்குழல் கலைஞர், 815.
புலம்பல், 492.
புலம்பல் பாடல், 405,641.
புலம்பொலி, 11.
புலியூர் கேசிகன், 429.
புலியூர் சிங்காரவேலர் பதிகம், 731.
புலியூர் வெண்பா, 731.
புலிவேடம், 701.
புவியரசு, 782,783.
புறக்கூத்து ,234.

புறச்சாதி சிகண்டி, 232.
புறப்பாட்டு வண்ணம், 31.
புறப்புற முழவு, 248.
புறமுழவு, 138,248.
புறவமைப்பு முறை, 32.
புறவொலி, 16.
புற நாடகம், 188.
புறநானூற்றுப் பாடல், 8.
புறநானூறு, 17,58,60,68,71, 90,91,92;110,114 119,121, 123,124,127,129,133 138, 140 141,144,150,154, 155,163.
புறநிலை மருதம், 208,727.
புறநிலை வாழ்த்து, 32,
புறநீர்மை, 373,375,389,390, 401,409,411,413,416,417, 418,435,438,439,489,496, 788,662.
புன்னாகவராளி, 603, 697.
புனல் விளையாட்டு, 35.
புனல் விளையாட்டுப் படலம், 534.
புஷ்பம் செய்தல், 528.
பூங்கா, 596.
பூச்சூட்டல் பாட்டு, 394,395.
பூசைப்புரை விளை பூங்கனி, 813.
பூதத்தம்பி விலாசம், 576.
பூந்துருத்தி நம்பி, 439.
பூப்பெய்தும் சடங்குப் பாடல், 54.
பூபாளம், 276,373,520,522, 727,788.
பூர்ண காம்போதி, 276.
பூர்ணாக் கண்ணி, 492.
பூர்வி கல்யாணி, 598.
பூரி கல்யாணி, 598.
பூரிகை, 529.
பூரிகொம்பு, 546.
பெட்டனாகனார், 55,86.
பெண்கள் விடுதலைக் கும்மி, 747.
பெரிய கட்கா, 603,604.
பெரியசாமிதூரன், 769.
பெரிய திருமொழிப் பாடல், 400.
பெரியபுராணம், 20,290,291, 322,359,374,439,440,444, 447,448,449,451,454,457, 463,515.
பெரிய வைத்தியநாதய்யர், 724.
பெரியாழ்வார், 232,393,395, 404,405, 06
பெரியாழ்வாரின் திருவாய் மொழி, 295 393.
பெருகுசாதி சுத்த காந்தாரம், 232.
பெருங்கதை, 8,75,216,240, 260,261,263,267,271,277, 279,280,283,293,316,318, 457.
பெருங்கலம், 239.
பெருங்கதையில் இசை, 262.
பெருங்காட்சித் துறை, 121.
பெருங்குருகு, 320.
பெருங்கௌசிகனார், 73.
பெருகியல் மருதம், 208,727.
பெருஞ்சாத்தன், 92.
பெருந்தலைச் சாத்தனார், 161.
பெருந்தேவபாணி, 225,235, 236,237,238.
பெருநர் பறை, 132.
பெருநராற்றுப் படை, 99.
பெருநாரை, 220.
பெரும் பண்கள், 283.
பெரும்பாணாற்றுப் படை, 96, 99,101,104,138,157,159, 189,294.

பெரும் பறை, 217,546.
பெருமாள் நாடார், ஏ.பி., 725.
பெருவண்ணம், 225,237,298, 450,
பேகடா, 727,799.
பேச்செங்லி, 6,10.
பேணாடியுதி முறை, 718.
பேயாடு சுந்தரம், 818.
பேராசிரியர், 34,35,38.
பேரி, 337,529,545.
பேரிகை, 247,248,354,457, 460,474,475,476,545,546, 547,646.
பேரிசை, 18,164 350
பேரிசை யாழ், 349,350.
பேரியாழ், 59,60,74,76,97, 98,101,102,103,157,239, 263,264.
பேரோசை, 151,331.
பேரின்ப லீலா சிங்காரி, 596.
பைரவி, 373, 599.
பைரவி ராகம், 555,716.
பொங்கியம், 338.
பொட்டல் பொன்னுமுத்து நாடார், 813.
பொடிகளி ஆட்டம், 700.
பொதுவர், ஆர்.வி., 708.
பொம்மலாட்டம், 673.
பொய்க்கால் குதிரை, 700.
பொய்பபோக நிந்தை, 492.
பொருநர், 129,153,165,288, 810.
பொருநர் பறை, 129.
பொருநராற்றுப் படை, 56,100, 157,161,163,164,
பொருநன், 161.
பொருநனை, 167.
பொருள் புரிநூல, 264.
பொருளிசை, 37.
பொன்மயிற் கணணி, 492.
பொன்னுசாமி, எம் பி.என், 817.
பொன்னையா பிள்ளை, 812.
போதேந்திர சுவாமி, 713.
போதனமாநகர், 309.
போர்க்களக் கருவிகள், 542.
போரிசைக் கருவி, 180,331, 544.
போரிசைக் குறிப்புகள், 247.
போர்ப் பணவம், 337.
போர்ப் பறை, 14.
போர்முரசு, 124,125,181, 330,354,476.
போர்வீரர் குரவை, 542.
போற்றித் திருவகவல், 432.
போற்றிப பாடல், 424,432, 433.
போருணர்வு ஒலி, 331.
பௌத்தக் காபபியம, 315
பௌளி, 521,522,727.
பௌளி ராகம், 788.
மக்கள் இசை, 762.
மக்கள் இணைப்புச் சாதனம், 804.
மக்கள் வளர்க்கும் இசை, 825.
மககளின் இசை, 600.
மக்கிரி, 521.
மகரக் குறுககம், 26.
மகர யாழ். 239,261,303,313, 319, 80.
மகர வீணை, 263,264,274, 316,318.
மகாபலிபுரச் சிற்பங்கள், 354.
மகாபாரதம் நாடகக் கீர்த் தனை, 590,605.
மகாலிங்கம், 815.
மகாலிங்கம், நா., 9.
மகாலிங்கம், டி.ஆர். 798, 799,813.
மகாராஜன், எஸ்., 664,786.

மகாராஜபுரம் சந்தானம், 812.
மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத அய்யர், 718,812.
மகாவைத்தியநாத அய்யர், 717,824.
மகாவைத்தியநாத சிவனார், 812.
மகுடம், 701,702,
மகுடி, 17,581,599.
மகுடி நாடக இசை, 647.
மகுடி நாடகம், 648,649.
மகுடிப் பதம், 648.
மகுடி வித்தை, 647.
மகுளி, 144.
மகுது முகம்மது புலவர், 564.
மகேந்திரவர்மன், 341, 342.
மங்கல இசை, 325,331.
மங்கல இசைக் கருவி, 131, 406.
மங்கலக் கருவி. 265,268.
மங்கல கீதம், 303, 327.
மங்கல முழக்கம். 375.
மங்கல வாழ்த்துப் பாடல், 186.
மங்கல கைசிகி, 697.
மங்கலநாததாளம், 699.
மங்களப் பாடல், 699.
மஞ்சரி, 277.
மட்டக்களப்பு நாட்டுப் பாடல், 677.
மட்டியம், 403, 729.
மடிலாய்த் தண்ணுமை, 116.
மடைநூற் செய்தி, 327.
மண்கண் முழவு, 118.
மண்கனை, 120.
மண்கனை முழவு, 328.
மண்கனை முழவம், 119.
மண்டைப் பாணர், 154.
மண்டிலம், 231, 238.
மண்ணமை முழவு, 119, 126.
மண்ணார் முழவு, 118,119.
மண்புலம், 225.
மண்விழா 150.
மணக்கால் ரங்கராஜன், 812.
மணப்பறை, 121.
மணம்புரிபடலம், 534,535. 538.
மணமுரசு, 126, 331.
மணமுரசொலி, 538.
மணமுழவு, 40,486.
மணமுழா, 90,118,133,160, 327.329.330.
மணவினைப்பாடல், 54.
மணி, ஜி.எஸ். 812.
மணி, பி.ஆர். 817.
மணிமுரசு, 126.
மணிமேகலை. 260,264,307, 308,321,326,328,330.
மணியன் வண்ணங்கள், 344.
மணியொலி வீணை, 264.
மணிரங்கு, 727, 743.
மத்தளம், 117,119,247,248, 249,348,349,351,354,406, 407;408.476,530,696,702, 718,811.
மத்தளக் கலைஞர், 349.
மத்தளி, 407,408,476.
மத்திமம், 196, 246.726,
மத்திமகாலச் சாகித்யம், 716,
மத்திய கிராமம், 3‌3.
மத்தியமகாலம், 717.
மத்யமாவதி, 276,373,588, 593,727,768,788,824.
மத்திய அமெரிக்கா, 13.
மதங்க சூளாமணி, 443,456.
மதங்க சூளாமணியார், 442, 443.
மதலைத் தூக்கு, 234.
மதறாஸ பாலகிருஷ்ணய்யர், 813.
மதுவல்லபன் கலியாண நாடகம், 691.

மதிவாணன் வெண்பா, 707, 708.
மதிவாணனார், 236.
மதுரகீதம், 206,303,446.
மதுரம், டி,ஆர்.798,813.
மதுரவாக்கிய கீர்த்தனா ரஞ்சிதம், 564.
மதுரை இசைக்கல்லூரி, 795.
மதுரைக் கலம்பகம், 478,480, 481.
மதுரைக் காஞ்சி, 61,71,77, 113,124,144,158,164.
மதுரை கிருஷ்ணன், 812.
மதுரை குற்றாலம்பிள்ளை, 656.
மதுரை சுப்பிரமணிய ஐயர், 813.
மதுரை சீரங்கம் அய்யங்கார், 812.
மதுரை சீனிவாச அய்யங்கார், 815.
மதுரை சோமசுந்தரம், 718, 725,812.
மதுரை பாஸ்கரதாஸ், 650, 750,758.
மதுரை பொன்னுசாமி பிள்ளை, 816.
மதுரை மணி அய்யர், 718,812
மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோயில், 357.
மதுரை வாலைசாமி பாடல், 642.
மந்தகதி, 120,
மந்தம், 119.
மந்தரி, 144.
மந்தவிசை, 474.
மந்தாரி, 276.
மந்திரகீதம் 437.
மந்திரப்பாடல் 54.
மயங்கிசை, 225.
மயங்குதிணை நிலைவரி, 204.
மயிலாட்டம், 700.
மர்ரே ராஜம், 178.
மரபமைப்புப் பாடல், 392.
மரபிசை, 430.
மரபுச் செல்வம், 826.
மராட்டிய மன்னர், 596.
மராட்டியப் பாடல், 596.
மரியதாசன், 576.
மருங்காபுரி கோபாலகிருஷ்ண ஐயர், 813.
மருட்பா, 35.
மருத்துவன் நல்லச்சுதனார், 55,86,87.
மருதப்பண், 78,79,387.
மருதப்பறை, 137
மருதம், 451.
மருதன், 349.
மருதநிலப் பாடல், 304.
மருதயாழ், 300,311,321.
மருதனான சிவாசிவன், 348, 349.
மல்லாரி, 351,702.
மலகரி, 520,522,
மலரும் மாலையும், 754.
மலயமாருதம், 727.
மலைக்கோட்டை பஞ்சாமி பிள்ளை, 817.
மலைக்கோட்டை கோவிந்தசாமி பிள்ளை, 812.
மலைபடுகடாம், 99,101,111, 116,117,119,131,142,143, 148,164.
மலையாளம், 20.
மலையாள நாட்டுப் பண்பாடு, 357.
மலைவிளையாட்டு, 35.
மள்ளர் கொட்டு, 146.
மழுமுடித்தல், 403,417.
மழலை, 270.

மழலை இன்பம், 797.
மழலை முழவம், 265.
மழலையாழ், 314,436.
மழலைவீணை, 447.
மறைப்பாடல், 368,448.
மறையோர் பாடல், 58.
மன்னார்குடி ஆறுமுகம், 816.
மன்னார்குடி சின்னபக்கிரியா பிள்ளை, 816.
மன்னார்குடி நடேசபிள்ளை, 815.
மனியக்கலன், 344.
மனோன்மணீயம், 680.
மஸ்தான் கீர்த்தனைகள், 554.
மஹ்பூபரபதக் கீர்த்தனம்,557.
மஹாஸத்தம், 345.
மாக்கண் தண்ணுமை, 116.
மாக்கண் முரசு, 123.
மாக்கிணை, 134.
மாகான் போர்புரி படலம், 546.
மாகான் வதைப்படலம், 546.
மாசில் வீணை, 386.
மாஞ்சி, 697.
மாணிக்கவாசகர், 421,422, 423,424,425,426,427, 428,430.
மாதவி, 187.
மாமுரசு, 181.
மாயமளகௌள ,256.
மாயாமாளவகௌள, 662,727.
மாயாமாளவகொளள, 735.
மாயாமளவ கௌளராகம்,657.
மாயவரம் எஸ். இராஜம்,812.
மாயூரம் கோவிந்தராஜ பிள்ளை, 813.
மாயூரம் கோவிந்தராஜபிள்ளை, 813.
மாயூரம் பி.பழனிவேல்பிள்ளை, 817.
மாயூரம் தி. பாலுபிள்ளை,813.
மாயூரம் கே. வி. ராஜாராம் அய்யர், 815.
மாயோன் பாணி, 235.
மார்கழி நீராடல், 425.
மாரஞ்சனி, 721.
மாரியம்மன் ஆட்டம், 673.
மாரியம்மன் பாட்டு, 666.
மாரியம்மன் பாடல், 667.
மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, 731, 732,733,734.
மாளவப் பஞ்சவம், 338.
மாளவப் பஞ்சவப்பண், 286, 287.
மாளவி, 520.
மாளாவதி, 720.
மாவின் பாய்ச்சல், 384.
மிச்ரசாபு தாளம், 500,502.
மிச்ர ஏகம், 598,601,604.
மிச்ர சாபு, 502,505.
மிடற்றிசை, 79,223,228,238, 300,456.
மிடற்றுப் பாடல்கள், 53,189, 190,217,230,283,322.
மிடற்றொலி, 23.
மிடற்றோசை, 452.
மிடைந்தொத்து, 403.
மிதுனராசி, 293.
மிருதங்கம், 117,713,718,811.
மிருதங்கக் கலைஞர், 814.
மிஸ்ரம், 403,524,729.
மீன்கோட்பறை, 40.
மீனம், 253,254.
மீனாட்சி சுந்தரம் தெ, பொ. 786.
மீனாட்சியம்மைப் பிள்ளைத் தமிழ், 480,607.
முக்கூடற் பள்ளு, 585.
முகச்சார்த்து, 204.
முகமது அப்துல்லா லெப்பை, 504.

முகமது உசேன் பாகவதர் எம். எஸ்., 565.
முகமது நயினா மரைக்காயர், 561.
முகமது ஹம்சா லெப்பை, 564.
முகநிலைக்கொச்சம், 235.
முகமில்வரி, 203,204.
முகமுடைவரி, 203.
முகசிர் கலைஞர், 815.
முகவரி, 205.
முகாரி, 727,743.
முகாரி ராகம், 490,685.
முகிலன்விளை அருணாசலம், 817.
முகை, 547.
முகைதீன் சாகிப் கே.பி., 565.
முச்சொல் பாட்டு, 691.
முடங்கள், 191.
முடத்தாமக் கண்ணியர் 56.
முடம், 190,191.
முடுகிய நடை, 194.
முடுகியல், 452.
முடுகின மிடைந்தொத்து, 403.
முத்தகம், 237.
முத்தமிழ், 30,186.
முத்தமிழ்க்காப்பியம், 219.
முத்துக்குமாரசாமி, எஸ்.ஆர். டி., 817.
முத்துக்குமாரசாமிப் பிள்ளைத் தமிழ், 480,481.
முத்துக்கூத்தன் 813.
முத்துசாமி தீட்சிதர், 717.
முத்துத்தாண்டவர், 734,735.
முத்துலட்சுமி, டி.ஆர்., 650.
முத்தையா செட்டியார், 792.
முத்தையா பாகவதர், 723.
முதல் நடை 194.
முதலாம் இராசராஜன், 340, 348.
முதிர்ந்த குறிஞ்சி, 401,402, 409,410,412,415.
முப்பத்திரண்டு கர்த்தாக்கள், 723.
முரசம், 110,114,273,546,
முரசியம்பல், 181.
முரசினம், 331.
முரசு, 57,123,124,125,126, 145,180,181,247,248,263, 265,273,330,332,333,337, 351,429,430,436,457,476, 486,536,537,542,543,544, 547,574,575,700,701.
முரசொலி, 7,128,181,331,544
முரலொலி, 111.
முரி, 235.
முரிச்சாத்து, 204.
முரிவரி, 204.
முருகன் லாலி, 699.
முருகியல், 30.
முருகு, 545,547,574.
முல்லைக்குழல், 321.
முல்லைத்தீம்பணி, 217.
முல்லைப்பண், 449.
முல்லை நல்யாழ், 98.
முல்லையங்குழலும், 321.
முல்லையம் தீங்குழல், 212,217.
முல்லையாழ்ப்பாணர், 157.
முழக்கிசை, 52,326.
முழங்கொலி, 325.
முழலிசை, 119.
முழலிமிழ் மூதூர், 120.
முழலொலி, 121.
முழவம், 71,212,331,406, 407,408,436,529,548.
முழவொலி ,143,273.
முழவிசை, 6,120.
முழவின் தாள இசை, 49.
முழவின்பாணி, 121,
முழவு, 40, 47,95,117,119, 120,132,143,147,193,

211,223,247,263,265,272,
273,328,330,356,386,
457,546,547,550,575.
முழவுக் கண், 120,121.
முழவு கொட்டுவோர், 353.
முழவை, 119,123,133.
முழா, 117,133,181,182,329,
330,354,547.
முழாம், 546.
முழுமையுற்ற பேரமைப்பு, 12.
முறையமைப்பு ஒலி, 22.
முனிசாமி முதலியார், 657.
மூங்கில் குழல், 529.
மூத்தத் திருப்பதிகம், 791.
மூர்ச்சனை, 731,
மூர்த்தி, 813.
மூலத்திரிகோணப்பாலை, 257.
மூவகைத்தானம், 820.
மூவிசை, 222,223.
மெட்டமைப்பு, 584,585,656,
697,698.
மெட்டமைப்புப் பாடல், 743.
மெட்டமைப்பை, 658.
மெட்டுகள், 691.
மெட்டுப் பாடல், 494.
மெட்டுப் பாடல்கள், 804.
மெட்டுப்பாட்டு அமைப்பு, 656,
மெய்க்கிளை நரம்பு, 194.
மெய்ஞானரத்தின அலங்காரக்
கீர்த்தனம், 564,
மெய்ப்பாட்டியல், 41,42.
மெய்யரிச்சந்திரன் நாடகம்,
668.
மெல்லிசை, 712,802.
மெல்லிசைப் பாடல், 797.
மெல்லிசை வண்ணம், 31.
மென்பறை, 129,132.
மேகராகக் குறிஞ்சி, 373,375,
388,399,401,402,415,416,
489,497,697,788.
மேசகல்யாணி, 523,721.
மேத்தா, 778.
மேளகர்த்தா, 195,253,255,
712,719,720,722.
மேளகர்த்தா ராகங்கள், 521,
725.
மேளகர்த்தாக்கள், 718,724.
823.
மேளம், 351.
மேற்கு ஆசியா, 13.
மேற்செம்பாலை, 75,193,195,
206,224,232,233,275,279.
மேனாட்டிசை, 20,250,704,
802.
மைசூர் சௌடையா, 813.
மைலாட்டூர் சாமி அய்யர், 814.
மையோடக் கோவலார், 86.
மொட்டமைத்து, 50.
மொந்தை, 247,386,436.
மோகனம், 172,276,725,727,
756,799,800,824.
மோகூர் மன்னர், 124.
மோதிரப் பாட்டு, 38.
யசோதர காவியம் 260,287,
299,301,309,315,332,373.
யாக்கோபு சாமுவேல், 576.
யாகப் பிரியா, 721.
யாப்பமைதி, 821.
யாப்பிலக்கணம், 709.
யாசி,.520.
யாமிலலி, 521,588.
யாமளேந்திரர், 221.
யாழ், 40,47,75,89,90,95,96,
97,99,100,101,102,104,
114,133,144,154,159,160,
162,173,174,189:190,191,
194,195,200,204,210,212,
213,214,216,225,226,233,
241,243,265, 266,270,276,

278,281,294,311,314,315, 316,317,320,323,328,354, 355,356,386,407,408,436, 453,457,459,480,482,486, 518,529,550 823,
யாழ்நூல், 21.90,102,263,264, 267,280,820,821.
யாழ்ப்பாடல், 189,300.
யாழ்ப்பாணர், 153,442,443.
யாழ்ப்பாணம் தட்சிணா
மூர்த்தி, 817.
யாழ்ப்பாணாயன் பட்டினம், 477.
யாழ்நிலை, 201.
யாழ்மூரி, 375,383,402,489, 497.
யாழ்வகைகள், 790.
யாழ்வல்லவர், 313.
யாழமைப்பு, 200.
யாழாசிரியர், 216,249.
யாழாசிரியன், 195,
யாழி, 164,165.
யாழிசைக் கிடிவன், 453.
யாழிசை, 19,50,52,59,71,72, 90,91,92,93,94,95.96,97, 98,111,150,180,197,199, 203,207,211,212,241,270, 271,278,288,291,295,297, 300,309,310,313,314,315, 323,421,458,549,571,783.
யாழிசைப் பறவை, 52.
யாழிசைப் போர், 353.
யாழின் செம்மை, 200.
யாழினர், 421,428.
யாழும் குழலும், 6.
யாழுறுப்பியல், 820.
யாழோசை, 23.
யாழோர், 50,78,153,165,311.
யாழோன், 97.
யாழொலி, 6,7,275,278.
யூகி, 299.
யூகிபுசாஜீபு, 547.
யூதர், 13.
யோகியார் ச.து.சு., 226.
ரக்தி ராகங்கள், 717.
ரகுப் பிரியா, 721.
ரங்கநாயகி ராஜகோபாலன்,814.
ரங்காச்சாரி, டி.என்., 718.
ரங்காச்சாரி தி.கே., 812.
ரங்கு அய்யங்கார்,கே., 814.
ரஞ்சி, 522.
ரத்னம், 813.
ரத்னாங்கி, 720,
ரமணி என்., 815.
ரமணிபாய், எஸ். ஆர்., 650.
ரவிகிரன், 815.
ரவிச்சந்திரிகா, 774,775.
ரவிச்சந்திரிகா ராகம், 777.
ரவீந்திர நாத் தாகூர், 3.
ரஸிகப்பிரியா, 721.
ரஷ்யா, 725,825.
ராகதாள அமைப்பு, 651.
ராகதாளக் குறிப்புகள், 501.
ராகதாளம், 500,504,553,556. 558 560,647.
ராகதாளங்கள், 503,587,654, 715.
ராகப்பிரஸ்தாரம், 804.
ராகமாலிகை, 499,653,800.
ராகமிசைத்தல், 515,
ராகவர்தனி, 721.
ராக விரிவு, 502.
ராக விளக்கம், 503.
ராதா, 812.
ராதாகிருஷ்ண நாயுடு,ந.,817.
ராமப்பிரியா, 523,721.
ராமன், பி.வி., 812.
ராமாமாத்யாயர், 712,
ராபின்சன், 579.

வியாக்கிரபாதர், 145.
வியாசகடகம், 723.
வியாழக் குறிஞ்சி, 373 375, 401,417,489,497,788,791, 825.
விரதப்பாடல், 54.
விரல்செறிதும்பி, 111.
விரலேறு, 247.
விரிபோணிவர்ணம், 716.
விரிமுரண், 237.
விருத்தம், 380.
விருத்த அமைப்புச்சிந்துகள், 587.
விருத்தப்பாடல்கள், 490,499.
விருபோணி, 809.
வில்லிபாரதம், 291.
வில்லியா நன்கிணையேம், 163.
வில்லின்நாணொலி, 88.
வில்லுப்பாட்டு, 183,329,691. 692,693,694,695, 702.
வில்லுப்பாட்டிசை, 694.
வில்லுப்பாட்டுகலைஞர்கள், 136,813.
வில்யாழ், 69.
வில்லியாழ், 97,98,102,103.
வில்யாழிசை, 70.
வில்வாத்ரி அய்யர், 815.
விவந்தம், 409.
விவாதிதோஷராகங்கள், 724.
விவாதிமேளங்கள், 723.
விளரி, 74,173,194,195,196, 208,250,252,254,316,726.
விளரிப்பண், 17,78,79,422, 480,646.
விளரிப்பாலை, 75,195,196, 224,232,276,279.
விளரியாழ், 40,183.
விழாப்பாடல், 54,673,674.
விழாவொலி, 6.
விறகுவிற்ற படலம், 447.
விறலி, 160,452.
விறலியர், 39,48,60,70,90, 133,153,159,161,165,446.
விறற்களப்பாடல், 60.
வினா'விடைப் பாடல், 667.
விஸ்வநாதன், 801.
விஸ்வநாதன், டி., 815.
விஸ்வநாதசர்மா, 813.
விஸ்வநாததாஸ், எஸ். எஸ்., 650,651,752.
விஸ்வாம்பரி, 721.
விஜயநகர ஆட்சி, 20.
விஜயா. எம்.ஆர். 813.
விஜயா, எம்.எஸ். 650.
வீக்கு, 241.
வீக்கும் கருவி, 241.
வீசுக்கோல், 702.
வீணை, 215,216,225,226, 263,264,270,311,316, 317,318,319,320 323, 328,349,350,354,386,406, 408,436,437,447,457,529, 574,575,643,695,718,725 780,811 823.
வீணைக்காரன், 352.
வீணைக் கலைஞர், 814.
வீணைகுஷித்தன், 349.
வீணை தனம் அம்மாள், 814.
வீணை வித்தகன், 263.
வீணை விளரிப்பண், 646.
வீணையர், 428.
வீணையிசை, 458.
வீதிவிடங்கன் நாயனக் குடும்பம், 807.
வீரபத்திரய்யா, 716.
வீரமணி, 813.
வீரமாமுனிவர், 569,573,576.
வீரமுழவு, 248.
வீரவநல்லூர், 705.
வீரவநல்லூர் வேதாந்தம் சடகோபன், 705.
வீரவுணர்வு பாடல்கள், 17.

[illegible]சைப் பாடல்கள், 652.
வீராசாமிப் பிள்ளை, 816.
வீறிசைக் கருவி, 326,
வீறமை வீணை, 263.
வெங்கட்ராம சாஸ்திரி ஆர்.
கே., 813.
வெங்கலப்பாண்டில், 146,
வெடிப்பொலி, 11.
வெடியொலி, 6.
வெண்கலக் கருவிகள், 146.
வெண்கலத் தாளம், 701,702.
வெண்டாழிசை, 491.
வெண்டுறை, 190,225,237.
238.
வெண்பா, 34.
வெள்ளைவாரணர், 374.
வெள்ளோசை, 32.
வெற்றொலி, 22.
வெறியாட்டப்பாடல், 61.
வென்றிமுரசு, 181.
வேங்கடசாமி மயிலை. சீனி., 15.
வேங்கடமகி, 712, 713,723,
724,725,821.
வேங்கடமுகி, 718,719.
வேட்டுவ வரி, 201.
வேட்டுவ வரிப்பாடல்கள், 186.
வேடியப்பன் விழா, 673.
வேணாட்டடிகள், 439.
வேணு, 529.
வேணுகோபால் ஏ.கே.சி., 817.
வேதக்கெழுமைப் படலம், 571
வேதகீதம், 383.
வேதப் பாடல், 63.
வேதநாயகம் இசைப்புலமை,
566.
வேதநாயகம் சாஸ்திரி, 566.
வேதநாயகம்பிள்ளை, 795.
வேதவாணர்கீதவேள்வி, 405.
வேதாந்த காலம், 551.
வேதாந்தம் சடகோபன், 705.
வேதாந்த ராமாநுஜ தேசிகன்,
391.
வேதாரண்யம் கனகாம்புஜம்,815.
வேய், 337.
வேய்ங்குழல் 386,407,408,454,
482,486,524
வேயிசை, 478.
வேளாவளிசாரங்கம், 520.
வேனிற்காதை, 240.
வேலு நாயர், 557,650.
வேலூர் ராமபத்ரன், 814.
வைணவச் சமயம், 391.
வைணவச் சமய ஆழ்வார்கள்,
707.
வைத்தியநாதன். எஸ். ஆர். டி.,
817.
வைத்தியலிங்கன் செ., 15,826,
925.
வைத்தியலிங்கம் பிள்ளை, 816.
வைந்தனை ஆட்டம், 701.
வையாபுரிப் பிள்ளை, 786.
வைரமங்கலம் லக்ஷ்மி
நாராயணன், 812.
ஜகதலப் பிரதாபன், 798,799,
ஜங்காரத்வனி, 721.
ஜஞ்ஜூடி, 602.
ஜதிகள்,716.
ஜம்பை, 524,729.
ஜலார்ணம், 721.
ஜன்னியராகம், 790.
ஜாலவராளி, 721.
ஜானகி எஸ், 813.
ஜிந ஸஹஸ்ர நாமப் பாடல்,
528.
ஜிநாலயம், 528.
ஜீவரத்தினம் யு. ஆர்., 799,
813.
ஜீவரத்ன கவிராஜர், 647.
ஜெர்மன், 499.

ஜோதீஸ்வரூபிணி, 721.
ஸர்வர், 530.
ஸ்மளாங்கி, 721.
ஷட்வித மார்க்கிணி, 721.
ஷாகுல் ஹமீது அப்பா, 565.
ஷாகுல் ஹமீது புலவர், 565.
ஷாம் நகர், 534.
ஹம்சா லெப்பை, 564.
ஹரிதாஸ், 798.
ஹரிஹர சர்மா, 815.
ஹனிபா இ.எம்., 565.
ஹனுமத்தோடி, 256,400,720.
ஹாஃமுகம்மது, 565.
ஹாபிலுகுலாம், 28.
ஹிந்தோளம், 276.
ஹீபுரு, 14.
ஹுஸேனி, 505.
ஹெயின்ரிச் ஹேய்ன், 499.
ஹொன்னப்பா பாகவதர், 798, 813.
ஸ்ரீதர அய்யர்வாள், 713.
ஸ்ரீநிவாச ஐயங்கார்.சி.ஆர்., 723.
ஸ்ரீரஞ்சனி, 276.
ஸ்ரீராகம், 717,727,755,757.
ஸ்ரீவள்ளி, 798,799.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடுகள்

1.	தமிழர் தோற்கருவிகள்	... ரூ.	10-00
2.	தமிழும் தமிழரும்	... ரூ.	5-00
3.	உலகத் தமிழ் எழுத்தாளர் யார்? எவர்?	... ரூ.	6-00
4.	தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை-8	... ரூ.	20-00
5.	ம. பொ. சி. யின் இலக்கிய நூல்கள் ஓர் மதிப்பீடு	... ரூ.	20-00
6.	தொல்காப்பியம புணரியல்	... ரூ.	10-00
7.	தொல்காப்பியம் வேற்றுமை மயங்கியல்	... ரூ.	12-00
8.	தொல்காப்பியம் - விளிமரபு	... ரூ.	6-00
9.	தொல்காப்பியம் - பெயரியல்	... ரூ.	12-00
10.	தொல்காப்பியம் - வினையியல்	... ரூ.	20-00
11.	திருமயிலை உலா	... ரூ.	7-00
12.	வெள்ளைக்காரன் கதை	... ரூ.	7-00
13.	சிந்து இலக்கியம்	... ரூ.	8-00
14.	மெய்க்கீர்த்திகள்	... ரூ.	20-00
15.	பிரபந்த தீபிகை	... ரூ.	12-00
16.	திராவிடமொழி இலக்கியங்கள்	... ரூ.	35-00
17.	தமிழில் விடுகதைகள்	... ரூ.	12-00
18.	இஸ்லாம் வளர்த்த தமிழ்	... ரூ.	15-00
19.	தஞ்சைமாவட்ட ஊர்ப்பெயர்கள்	... ரூ.	12-00
20.	தமிழ்ச் சுவடிகள் அட்டவணை	... ரூ.	6-00
21	கண் மருத்துவம்	... ரூ.	50-00
22	தமிழரின் தாயகம்	... ரூ.	10-00
23	தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை - 9	... ரூ.	20-00
24.	தன்வந்திரி குழந்தை வாகடம்	.. ரூ.	14-00
25.	உ. வே. சா. சங்க இலக்கியப் பதிப்புகள்	.. ரூ.	10-00
26.	இலக்கியத்தில் ஊர்ப்பெயர்கள் - தொகுதி-1	... ரூ.	12-00
27.	இலக்கியத்தில் ஊர்ப்பெயர்கள் - தொகுதி-2	.. ரூ.	22-00
28.	வர்மசூத்திரம்	... ரூ.	10-00
29.	இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்	... ரூ.	12-00
30.	இனிக்கும் இராஜநாயகம்	... ரூ.	50-00
31.	பாவாணரும் தனித்தமிழும்	.. ரூ.	12-00
32.	Language and Grammar-Heritage of the Tamils	.. Rs.	22-00
33.	Cultural Heritage of the Tamils	.. Rs.	20-00
34.	Literary Heritage of the Tamils	... Rs.	50-00
35.	Papers on Tamil Studies	... Rs.	15-00
36.	Tamil Drama	... Rs.	20-00
37.	A Study of the Perunkatai	... Rs.	12-00
38.	Thiru Murugan	... Rs.	5-00
39.	Dr. Mu. Va.	. Rs.	20-00
40.	Dissertations on Tamilology	.. Rs.	10-00
41	Tamil writers Directory	... Rs.	10-00
42.	Tamil-Text (An-Auto Instructional Course)	... Rs.	25-00
43	Heritage of the Tamils-Siddha Medicine	... Rs.	45-00
44.	Siddha Medical Manuscripts in Tamil	... Rs.	8-00
45.	Karaikkal Ammaiyar	... Rs.	6-00

Japonice - Dial 44 19 13